Die Theorie

der Schönheit räumlicher Formen

bei den

englischen und deutschen Popularphilosophen

im vorigen Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

der hohen philosophischen Facultät

der Ludwigs-Maximilians-Universität München vorgelegt,

von

Hermann Handke

aus Freienwalde a. O.

Freienwalde a. O.

Emil Pilger's Buchdruckerei.

1896.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534912_0048

Vorgeschichte.

Ein Eingehen auf das, was frühere Zeiten auf dem Gebiete der Theorie der Schönheit räumlicher Formen geleistet haben, scheint eigentlich ausserhalb des Rahmens der vorliegenden Darstellung zu fallen, und streng genommen ist es auch so. Dafür tritt dieses kurze Resumé auch nur als eine „Vorgeschichte" auf, die der Vollständigkeit wegen eingeschoben ist, und dies mag sie entschuldigen. Überdies ist in früheren Jahrhunderten auf diesem Gebiet, wie überhaupt in der Ästhetik verhältnismässig so wenig geleistet worden, dass es sich in Kürze abthun lässt. Eine tiefere Berechtigung aber hat diese Vorgeschichte darin, dass unter den wenigen Vertretern der Ästhetik in früherer Zeit sich einige der bedeutendsten überhaupt befinden und so diese Zeit qualitativ eine Bedeutung besitzt, die ihr nun quantitativ genommen nicht zukommen würde. Das Wenige, was Plato über diesen Gegenstand sagt, — Aristoteles tritt hier zurück — hat die Denker späterer Zeit oft genug beschäftigt, und vielfach sind seine Ausführungen das Beste geblieben. Ausserdem haben hier noch einige reflektierende Künstler der Renaissance Platz gefunden, die schon an sich ein gewisses Interesse verdienen, das noch erhöht wird dadurch, dass sie z. Th. für spätere Zeiten ein Anstoss gewesen sind, diesen Fragen näher zu treten.

Der ältesten Zeit der griechischen Philosophie lag ein reflektieren über ästhetische Dinge fern, erst dem universellen Geist eines Plato war es vorbehalten, hier, wie auf so vielen Gebieten bahnbrechend vorzugehen. Aus diesem Grunde könnte die älteste Zeit hier mit Stillschweigen übergangen werden. Betont man jedoch besonders den metaphysischen Charakter der platonischen Ästhetik, so wird man auch in jenen früheren Zeiten auf Ansichten stossen, die mit ihnen auf einer Stufe stehen, nur dass dort das ästhetische noch weniger betont ist als bei Plato. Aus solchen Gründen heraus lieh Parmenides dem Seienden kugelförmige Gestalt, und redet Empedokles

von dem kugelförmigen Sphäros, der dann entsteht wenn es der „Liebe“ gelungen ist, in dem endlosen Wechsel der Elemente die Stoffe zu einer vollkommenen, einheitlichen Mischung zusammenzuführen. Wir sehen also hier eine Bevorzugung der geometrischen Formen, die in ihrer strengen von der Erfahrung nicht beeinflussten Gesetzmässigkeit auf jene Jugendzeit der Philosophie in noch viel höherem Grade fascinierend wirkten, als in Zeiten, die uns sehr nahe liegen. Besonders bewerthet darunter ist der Kreis und zwar mit einer Begründung, die im Keime schon viel von dem enthält, was ihm späterhin seine ausgezeichnete Stellung bei Mystikern und nüchternen Forschern erwarb.

Mit Plato thut die Ästhetik einen gewaltigen Schritt vorwärts. Was er geschaffen, hat Jahrtausende überdauert, und vieles davon, besonders seine Lehre von Eros ist so innig und tief empfunden und erdacht, dass man auch heut noch stets darauf zurückkommen wird. Leider kann hier auf den bedeutendsten Theil seiner Ästhetik, soweit sie mit seiner Metaphysik und seiner Ideenlehre zusammenhängt, nicht eingegangen werden; auch die anderen sehr interessanten Fragen, wie die Welt der Ideen mit dem sinnlichen Stoffe in Verbindung tritt, wie das Schöne als ein übersinnliches zur Erscheinung wird, liegt ausserhalb des Rahmens der vorliegenden Arbeit. Unsere Aufmerksamkeit ist nur dem psychologischen Teil seiner Ästhetik zugewandt, der sich mit den schönen Gegenständen und ihrer Wirkung auf den Beschauer befasst. Auf diese beiden Fragen geht er des näheren im Philebus und im Timäus ein. Im Philebus teilt er zunächst die Lustgefühle in drei Klassen ein, von denen jedoch nur die beiden letzten ästhetische sind. I. Unreines, sinnliches Lustgefühl. II. Reines, Körper und Seele, zugleich befriedigendes Lustgefühl. III. Die höchsten sich auf Erkenntnisse beziehenden Lustgefühle. Den ästhetischen Charakter der beiden letzten Arten kennzeichnet er durch die Bestimmung, dass ihr „Entbehren unbemerkbar und schmerzlos, ihr Genuss dagegen bemerkbar und als nicht mit Schmerzen verbunden angenehme Gefühle erregt.“ Er geht dann über auf die Dinge, die diese angenehme Empfindungen erregen — Farben, Töne und besonders Figuren — und charakterisiert sie dadurch, „dass sie nicht zu irgend einem Zwecke, sondern an sich schön sind.“ Am ausführlichsten behandelt er die Schönheit der Gestalten mit folgenden Worten: „Unter Schönheit der Gestalten will ich hier nicht verstanden wissen, was gewöhnlich der grosse

Haufe dafür hält, wie z. B. die von lebenden Wesen, oder Gemälden, sondern etwas gerades (εὐθύτι) und etwas rundes (περιφερές) und die aus dem Graden und Runden mittelst Zirkel, Richtscheit und Winkelmass entstehenden Flächen und Körper: Denn diese sind nicht wie die anderen Dinge, blos zu etwas schön, sondern immer an und für sich selbst schön, und sie gewähren gewisse nur ihnen eigentümliche Genüsse, die mit dem Genuss am Sinnenkitzel nichts gemein haben." Welche von diesen Gestalten die schönsten seien, darüber belehren uns zwei Stellen im Timäus, in denen der metaphysische Ursprung seines ästhetischen Forschens wieder zu Tage tritt. „Von den Gestalten gab der Werkmeister dem Weltgebäude die angemessene und verwandte. Angemessen aber dem Wesen, welches die Wesen alle unter sich begreifen sollte, war unter den Gestalten wohl die, welche alle Gestalten, so viel es deren giebt, in sich fasst; darum bildete er es kugelförmig von der Mitte bis zu den Enden überall gleich weit entfernt, in Kreises Gestalt, der vollkommensten und sich selber ähnlichsten aller Gestalten, das ähnliche für tausendmal schöner als das unähnliche haltend." In ähnlicher Weise behauptet er den Vorrang der vier einfachsten unter den regelmässigen Körpern, nämlich des Tetraeder, des Oktaeder, des Cubus und Ikosaeder, die er zugleich als die Urformen der vier Elemente betrachtet und fügt hinzu, „das werde er keinem einräumen, dass schönere Körper als diese zu sehen seien."

Interessanter und bedeutender als das eben angeführte ist das, was er in demselben Dialog über die Schönheit der Proportion sagt und was eine grosse Aehnlichkeit hat mit dem philosophischen Raisonement, mit dem Zeising die ästhetische Bedeutung des goldenen Schnitts zu rechtfertigen sucht. Die Stelle lautet: „Zwei Dinge allein ohne ein drittes zusammenzufügen ist unmöglich; denn in der Mitte muss irgend ein beide verknüpfendes Band sein. Der Bänder schönstes aber ist das, welches sich und das Verbundene so viel als möglich zu einem macht. Dies aber auf das schönste zu bewirken ist die Proportion da; denn wenn von drei wie auch immer beschaffenen Zahlen, Massen, oder Kräften die mittlere sich zur letzten verhält, wie die erstere zu ihr, und umgekehrt wieder die mittlere zur ersten, wie die letzte zur mittleren sich verhält, dann wird sich ergeben, dass, wenn die mittlere zur ersten und letzten wird, die letzte und erste aber beide zur mittleren werden, alle so der Notwendigkeit gemäss dasselbe werden, dasselbe geworden aber alle unter einander eins sein werden." Nach Zeising „Neue Lehre von der Proportion des

menschl. Körpers“ ist hier die stetige Proportion gemeint die arithmetische z. B. 8—5 = 5—2 oder die geometrische 2:4 = 4:8, bei denen die Summe bez. die Producte der beiden mittleren und der beiden äuseren Glieder gleich sind und denen somit die beiden äusseren Glieder durch das mittelste zu einem zusammenhängenden Ganzen verbunden werden. Uebrigens verwendet Plato diese stetige Proportion durchaus nicht zu ästhetischen Zwecken, sondern um die Vermittelung der zwei entgegengesetzten Elemente Feuer und Erde durch die zwei mittleren Luft und Wasser zu erklären. Es scheint also fast, als ob sowohl die Auseinandersetzung über die Proportion, als auch über die Bevorzugung einiger stereometrischen Gebilde mehr in das Gebiet der Metaphysik als der Ästhetik gehöre, aber die ganze Art und Weise zu argumentieren hat so viel von der späteren Ästhetik an sich, dass sie in einer diesbezüglichen Arbeit berücksichtigt sein müssen. Ausserdem dürfte man mit gutem Recht seine Auseinandersetzungen über die stetige Proportion für die ersten Anfänge der Herrschaft des goldenen Schnittes betrachten, obgleich gerade in diesem Punkte ein Zurückgehen der späteren Zeit auf Plato nicht nachzuweisen ist.

Die Aristotelische Ästhetik ist, wie viele andere feinere Theorien eine Weiterbildung Platonischer Lehren. Plato betont die eigenartige Schönheit geometrischer Formen, Aristoteles stellt das wohlgefällige Prinzip abstract dar mit den Worten *τάξις*, *συμμετρία* und *τὸ ὡρισμένον* Schönheit ist nur dort, wo das Mannigfaltige durch strenge Ordnung zur Einheit verknüpft ist, so dass man kein einziges Teil umstellen oder fortnehmen kann, ohne das ganze zu ändern (Poet. 7, 8 *). Im Einklange damit steht, wenn er in seiner Schrift de coelo II 3 unter den ebenen Figuren den Kreis und unter den körperlichen die Kugel für die vollkommensten aller Figuren erklärt und sie als die angemessenen Formen der vollkommensten Erscheinungen betrachtet, nämlich des Himmels, der Gestirne und der Erde.

Eine Anzahl anderer Stellen bei Aristoteles befasst sich mit der Grösse, die dem Schönen als solchem zukommt. So sagt der

*) Diese Äusserungen im 7. und 8. Kap. der Poetik genügten Zeising als Beweis, dass Aristoteles die platonische stetige Proportion ebenfalls als ästhetisches Prinzip anerkannt habe. Es ist das eine neue Bethätigung seines bekannten Talentes alles in jedes hineinzudeuten, in Folge dessen man das, was er sagt, nur mit der äussersten Vorsicht verwenden kann.

Nikom. Ethik. IV. 3,5 „dass die ideale Schönheit sich nur in einem grossen Körper darstellt, während kleine Menschen niedlich und wohlproportioniert sein können, schön aber nicht.“*) Es ist dies ein ästhetischer Fundamentalsatz bei Aristoteles, zu dem sich weitere Analoge aus der Anschauungsweise der Griechen finden.**) Man kann hier zunächst an intensive Grösse denken und es ist das ein Gedanke, der jedenfalls dem Aristoteles nicht ferngelegen ist. Näher jedoch liegt es extensive Grösse darunter zu verstehen, und diese Meinung wird die Oberhand gewinnen, wenn wir eine Stelle des 6. Kap. der Poetik hier anführen, die sich darüber genauer ausspricht. Er sagt dort: „Da nun das Schöne, sei es ein lebendes Wesen, oder irgend etwas sonst, aus gewissen Teilen besteht, so muss es diese nicht nur in gewisser Ordnung, sondern auch eine gewisse nicht vom Zufall gegebene Grösse haben; denn das Schöne besteht in der Grösse und Ordnung; deswegen kann auch ein ganz kleines Lebewesen nicht schön sein; denn wenn die Betrachtung beinahe in unbemerkbarer Zeit geschieht, so verwischt sich darin die Unterscheidung. Ebenso wenig aber ein ganz grosses Tier; denn dabei geschieht die Betrachtung nicht auf einmal, sondern die Einheit und das Ganze verschwindet dem Betrachtenden bei der Betrachtung: z. B. wenn ein Tier 10000 Stadien lang wäre. Wenn daher Körper und Lebewesen eine Grösse haben, diese aber leicht übersehbar sein muss, so müssen auch die Mythen (Aristoteles spricht hier vom Drama und seiner Gliederung) eine Länge haben, die leicht im Gedächtnis behalten werden kann.“

Aristoteles fordert also hier eine mittlere absolute Grösse als Bedingung der Schönheit, die der Deutlichkeit wegen nicht zu klein und der Enge unseres Gesichtsfeldes wegen nicht zu gross sein darf, denn dahin wird man wohl die etwas unklare Ausdrucksweise, der jedenfalls eine falsche Vorstellung unserer Auffassung der Aussenwelt zu Grunde liegt, deuten müssen. Dementsprechend ist denn diese Stelle von den meisten Erklärern aufgefasst worden als eine praktische Regel die Einheit des Mannigfaltigen, worin ja das Wesen der Schönheit besteht am eindruckvollsten darzustellen. Gewiss hat diese Erklärung ihre Berechtigung, aber sie reicht nicht aus, um diese Forderung einer „absoluten“ mittleren Grösse zu rechtfertigen. Die Rücksicht

*) Weitere Stellen polit. 7,8 *τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστιν* und polit. VII. *ἐπεὶ τόγε καλὸν ἐν πλήθει καὶ μεγέθει εἴεθε γίγνεσθαι.*

**) S. die Anmerkung von Stahr zu dieser Stelle in der Uebersetzung der Nikomachischen Ethik.

auf Deutlichkeit und Wahrung der Einheit würden immer nur eine relative, durch die Anzahl und Grösse der Teile bedingte, aber nie eine absolute Grösse erfordern. Man wird sich also wohl dazu verstehen müssen, diese Stelle dahin zu deuten, dass Aristoteles schon mehr oder minder ausgesprochen die Vorstellung gehabt hat, dass gewisse mittlere Grössen sich am besten für unsere ästhetische Auffassung eignen. Damit gewinnt diese Stelle für die Theorie der räumlichen Formschönheit eine erhöhte Bedeutung, denn dann ist hier ein Gedanke ausgesprochen worden, dem wir in der weiteren geschichtlichen Entwicklung nur selten begegnen werden, den aber in allerneuster Zeit Lightner Wittmer in seiner Abhandlung „Zur experimentellen Ästhetik" experimentell klar zu stellen gesucht hat.

Mit Aristoteles ist die geschichtliche Entwicklung unseres Themas und fast der Ästhetik überhaupt an einen Punkt gekommen, an dem erst nach fast zwei Jahrtausenden die Arbeit eines anderen Geschlechtes wieder einsetzt. Die spätere Entwicklung der griechischen und römischen Ästhetik berührt dieses Gebiet gar nicht, oder steht ihm grundsätzlich ablehnend gegenüber, wie es Plotin thut, der ausdrücklich erklärt in Anlehnung an die Platonische Ideenlehre, das Wesen des Schönen sei das Seelenhafte, das im irdischen Sichtbarwerden der Idee und habe mit Massverhältnissen nichts zu thun. Erst in der Renaissance regte die Neugeburt der Antike und eigenes künstlerisches Schaffen auch zum Nachdenken über die Kunst und das Wesen des Schönen an, und gleich an der Schwelle jener Zeit steht ein hervorragender Denker, der sich diese Fragen vorlegt und sie wohl in Anlehnung an Aristoteles im Sinne formaler ästhetischer Prinzipien beantwortet. Es ist Cardanus in seinem 1552 erschienenen Werke „De subtilitate" im 13. Buche. Der Verfasser führt dort aus, dass wir auf jedem Gebiete der Sinneswahrnehmung durch das am meisten ergötzt werden, was wir begreifen und erfassen können, wie es überhaupt ein Grundgesetz ist, dass Erkenntniss Lust, Nichterkenntnis Unlust bringt. Für die beiden hervorragendsten Gebiete der Sinneswahrnehmung, für die des Auges und des Ohres bezeichnet er das Erkennbare als das Schöne und Harmonische. Durch diese Gegenüberstellung ist der Standpunkt bezeichnet, von dem aus er die Schönheit des Sichtbaren betrachtet. Wie auf dem Gebiete der Töne sind es auch hier die einfachen Verhältnisse, denen er den Vorzug giebt. Leider hat diese Bevorzugung auf dem Gebiete des Sichtbaren keine derartige Stütze, wie sie sie im Gebiete der Töne in den Schwingungen

hat und es wird stets ein wesentlicher Einwand gegen diese Erklärung bleiben, dass wir nicht fähig sind diese Gleichheit als solche aufzufassen. Das Interessante und eigenartige dieser Ansicht ist ihre unverkennbare Aehnlichkeit mit Baumgartens Ästhetik, der das ästhetische Gefallen ja ebenfalls auf ein Erkennen zurückführt, aber auch abgesehen davon ist sie in ihrer allgemeinen Betonung des Masses und der Proportion charakterisch für die ganze Zeit, in der in vielen Köpfen der Gedanke spukte, man könne die Schönheit erfinden, ein Gedanke, den Hogarth ins Extrem getrieben hat und der in unserer Zeit in Zeisings Lehren wieder lebendig geworden ist.

Im übrigen stehen die Vertreter der Philosophie jener Zeit gerade ästhetischen Bestrebungen sehr kühl gegenüber. Der Schwerpunkt der Gedanken, die jene Zeit zu verarbeiten hatte und die in übermächtiger Fülle auf sie einstürmten, lag auf anderem Gebiet; überdies führten die Naturwissenschaften und die Astronomie, die damals ebenfalls ihren Siegeslauf begannen, sowie die Entdeckungsreisen dem philosophischen Forschen einen Stoff zu, der neben seiner inneren Bedeutung auch noch den Reiz des Neuen und Wunderbaren an sich hatte; gewaltige Zeitereignisse schufen gewaltige universelle Charaktere, die nicht am Einzelnen haften, sondern alles umfassen und neben den Wissenschaften auch noch im Leben eine Rolle spielen wollten. Kurz der Zeit fehlte die Ruhe und die Einsamkeit, die allein ein liebevolles Eingehen auf Einzeldinge ermöglichen, und so finden wir denn auch des Weiteren ästhetische Betrachtungen nur bei den Künstlern und auch dort nur gelegentlich, in Schriften, in denen sie, vielfach im Anschluss an Polyklot und Vitruv, das Handwerksmässige ihrer Kunst schriftstellerisch zu verarbeiten trachteten, und oft ist es nicht leicht zu unterscheiden, ob ihre Anordnungen nur eine praktische Regel sein sollen, oder ob sie darüber hinaus Anspruch auf allgemeine Gültigkeit machen.

Gleich an der Spitze dieser reflectierenden Künstler steht einer jener universellen Geister, wie sie fast nur dieser Zeit eigen sind; ein Mann, dessen geistige Spannkraft ihn hinausdrängte über den Rahmen eines einzelnen Berufes, der auf allen Gebieten des praktischen und geistigen Lebens sich bethätigen musste und der daneben, wie Lionardo da Vinci, ausgestattet mit allen Vorzügen männlicher Schönheit und Kraft, ein Meister war in allen körperlichen Übungen und von bestrickendem Zauber der Persönlichkeit. Es ist Leone

Battista Alberti, geb. in Genua 1404, gest. in Florenz 1472, ein Mann, der vielleicht weniger bekannt ist als manche andere seiner Zeit, den man aber trotzdem nach seiner inneren Bedeutung mit Leonardo da Vinci und Michel Angelo auf dieselbe Stufe stellen muss. Sein frühestes der hier einschlägigen Werke ist betitelt de statua, dann folgten 1435 seine dem Brunellesco gewidmeten 3 Bücher von der Malerei und 1451 sein wichtigstes Werk de re aedificatoria in 10 Büchern.

Dieses Werk lehnt sich in der Einteilung und im Einzelnen vielfach an Vitruv an, den der Verfasser jedoch nirgends citirt, und mit einem gewissen Recht, denn wenn er Vitruv auch vieles verdankt, so geht er andererseits in so vielen Dingen seine eigenen Wege, dass er das Ganze wohl als sein geistiges Eigenthum in Anspruch nehmen kann.

Bedeutend vor allem in diesem Werke ist, was er über die Aufgaben des Bauwerkes sagt. Der äussere Schmuck in Anhängseln und Zierraten der mannigfachsten Art ist ihm Nebensache — sehr im Gegensatze zu Winkelmann. — Hauptsache ist für ihn das einheitliche harmonische Zusammenstimmen aller Teile. Er vergleicht daher — und es ist das ein durchaus neuer Gedanke in seiner Zeit — die Architektur mit einem organischen Körper. Die einheitliche lebendige Verbindung der einzelnen Teile ist ihm das eigentlich Künstlerische des Bauwerks. Doch versteht er das nicht in dem Sinne, der ihm als praktischen Architekten besonders nahe liegen musste, dass nämlich die Folgerichtigkeit der constructiven Entwicklung den Formenausdruck bestimmen solle, sondern er fordert damit nur „den freien Schein eines in sich abgerundeten Ganzen." Das Wesen der baulichen Schönheit ist ihm die concinnitas, ein gewisser Zusammenhang aller Teile und Glieder, so dass ohne Schaden nichts hinzugefügt und nichts weggenommen werden könne. So äussert er sich auch in einer Briefstelle, die sich auf eine seiner Hauptbauten, S. Francesco zu Rimini bezieht, zu seinem Bauführer: „Du siehst, woher die Masse und Verhältnisse der Pilaster kommen, was Du mir daran änderst, zerstört jene ganze Musik." Worin diese „Musik", dieses unnennbare Etwas jedoch bestände, schien ihm nicht erforschbar zu sein und lehnt er sogar direct ein Eingehen darauf ab. „Quippiam quod quale ipsum sit, non requiro." Trotzdem findet sich am Schlusse des IX. Buches ein Versuch, die Lehre von der Proportion näher zu entwickeln. Seiner Ansicht zu Grunde liegt der

Pythagoreische Satz, dass dieselben Zahlenverhältnisse, durch die in der Musik der Wohlklang hervorgebracht wird, auch das Gebiet des Sichtbaren in gleicher Weise beherrschen und „er empfiehlt diese Verhältnisse, welche auf Grund des Diapason und Diapento (1 : 2 und $1 : 1^1{}_2$) auf vielfache Weise combiniert und erweitert werden, dann aber überhaupt die Primzahlen „die eingeborenen Beziehungen der Wurzeln und Potenzen," schliesslich die arithmetische, geometrische und musikalische*) mittlere Proportion zur practischen Anwendung, namentlich bei den drei Dimensionen innerer Räume."

Es ist sehr leicht und andererseits wieder sehr schwierig an solchen Theorien Kritik zu üben. Leicht, weil ihr schwacher Punkt, der fast immer in mangelhafter Induction besteht, oder in falschen Voraussetzungen, deren Unrichtigkeit jetzt allgemein anerkannt ist, von der modernen Kritik doch gar zu leicht entdeckt wird; schwer, besonders bei einem Manne wie Alberti, der an anderer Stelle selbst seinen Mangel an Zutrauen in solche Theorien ausspricht, weil es oft kaum zu entscheiden ist, ob solche Angaben Anspruch erheben auf Allgemeingültigkeit, oder ob sie nun etwas willkürliche Verallgemeinerungen sind von Regeln, wie sie jeder Beruf, besonders aber die Baukunst ausbildet. Dann kann man ihnen eine beschränkte Gültigkeit zugestehen und hat nicht erst nöthig den schwerfälligen Apparat eingehender Kritik zu entfalten und Dinge zu bekämpfen, die mit entsprechender Ernsthaftigkeit gar nicht behauptet sind. Aus diesem Grunde ist an vielen Stellen eine directe Kritik vermieden und nur versucht in der Darstellung die schwachen Punkte hervorzuheben.

Neben diesen Angaben über die Schönheit der Proportion finden sich bei Alberti auch Aussprüche, die sanften, runden, gefälligen Formen das Wort reden. Er ist darin ein theoretischer Vorläufer von Lionardo da Vinci, der das sfumato und die leggiadria mit Wort und That predigte. In seinem Trattato della pittura finden wir auf diesen Punkt besonders Gewicht gelegt. Schönheit und Reiz bestehen nach ihm in der Vermeidung schroffer Winkel und Ecken, „kein Glied soll rechtwinklig auf dem anderen stehen", sanfte nicht rauhe Linien sollen die Muskulatur umschreiben, die selbst wieder sanft

*) „Wobei die Unterschiede des mittleren Gliedes zwischen dem grösseren und kleineren sich verhalten wie diese selbst." Anm. Zahns in seinem Buche: „Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance," das an einigen Stellen zu Grunde gelegt ist.

und mit nicht zu grosser Deutlichkeit gebildet sein soll. Die Glieder sollen „zart und ausgebreitet“ und die Verknotungen an Armen und Beinen aufgelöst sein. Dagegen findet sich über Proportion in seinem Werke fast gar nichts principielles, ja er spricht sich geradezu geringschätzend darüber aus. Allerdings muss man dabei berücksichtigen, dass er fast nur von der menschlichen Gestalt spricht. Hier giebt er zwar auch einige Masse an, betont aber die Relativität ihrer Gültigkeit und sagt ausdrücklich, ein Schema wäre wegen der Veränderung der Verhältnisse bei der Bewegung unmöglich.

Das Weiche, Fliessende in den Formen scheinen alle Renaissancekünstler bevorzugt zu haben. So erzählt Lommazzo von der Regel, die Michel Angelo seinem Schüler Marco da Siena gegeben habe seine Figuren jederzeit „pyramidenförmig schlangenförmig und mit zwei und drei mannigfaltig zu machen.“ *) Diese etwas dunkele Andeutung ist schon von seinen Zeitgenossen als eine grossartige Offenbarung der Kunst betrachtet worden. Es ist so sehr menschlich etwas Unverstandenes und vielleicht auch Unverständliches mit einem mystischen Schimmer zu verklären und sich darauf zu berufen, um so mehr als man dabei so herzlich wenig denken braucht. Dazu kam dann noch die Vorstellung, dass die Quintessenz der Kunst in eine solche Regel gebannt sei und man sie nur befolgen brauche, um von selbst zum Künstler zu werden. So stellen Lommazzo die lodernde Flamme, Du Fresroi die Schlangenlinie auf als Schönheitsprinzip, jeder in der sicheren Voraussetzung das Räthsel gelöst zu haben, bis endlich im 18. Jahrhundert Hogarth kam und mit ebensoviel Selbstbewustsein als Fleiss und Kurzsichtigkeit die Sache in ein regelrechtes System brachte. Es ist ja wahr, es liegt eine gewisse „Musik“ in den schwellenden Formen des Körpers und mehr hat Michel Angelo wohl auch schwerlich sagen wollen. Das aber ist ein Punkt, den noch mancher andere Künstler betont hat. So nennt auch Ludovico Dolce Weichheit das schwerste in der Malerei und ruft den Muskelmalern

*) Was unter dem „mit eins zwei und drei mannigfaltig machen“ verstanden sein will, spricht Lommazzo mit folgenden Worten aus: „Von dem Knie zu dem Fusse ist der stärkste Teil doppelt so breit als der schmalste und an den Schenkeln verhält sich der stärkste Teil zu dem dünnsten, wie drei zu eins.“ Viel ist mit dieser Erklärung auch nicht gethan, sofern man sie benutzen will, um damit das Räthsel des Schönen zu ergründen. Sie ist aber von allen, die diese Stelle benutzt haben übersehen worden, auch von Hogarth.

zu, dass es leichter sei Knochen zu malen als Fleisch und empfiehlt daher die Linien weicher, delikater Körper, wie sie Tizian bildete. Man sieht, was der Künstler selbst schuf in redlichstem Bestreben das höchste zu leisten, oder was er seine bewundertsten Zeitgenossen schaffen sah, das galt ihm als ein Abbild des Ideals überhaupt.

Während in dieser Weise jenseits der Alpen jene gewaltigen Männer einen Teil ihrer Musse verwandten, um das Geheimnis der Kunst zu enthüllen, arbeitete in Deutschland ein stiller Mann auch seinerseits an denselben Problemen: Albrecht Dürer. Seine beschauliche Natur fand die nötige Einsamkeit, um den Gesetzen seiner Kunst mit Tiefe und Hingebung nachzuhängen, und jenes liebevolle Versenken, von dem er in der Vorrede zu seinem geplanten Werke: „Eine Speise des Malerknaben“ so schön spricht und das dem deutschen Schaffen, wo es Grosses geleistet, von jeher eigen war, fehlte ihm am wenigsten. Würde Dürer sonst wohl als Typus deutscher Denkart gelten, auf den wir stets zurückkommen, wenn wir uns unserer besten Kraft erinnern? Wenn es ihm trotzdem nicht gelungen ist, etwas dauerndes zu schaffen, so sind daran in erster Linie die spiessbürgerlichen Verhältnisse Deutschlands und seiner heimatlichen Phäakenstadt Nürnberg Schuld, in denen ein umfassender Blick nicht aufkommen konnte, dann aber auch, dass wohl das Problem keiner Lösung in jenem Sinne fähig ist; sicher nicht nach dem Stande der damals geleisteten Vorarbeiten. Ueberdies lag sein Interesse durchaus auf praktischem Gebiete. Er wollte Anleitungen geben und diese theoretischen Erörterungen sind bei ihm mehr nebensächlicher Natur.

Die in Betracht kommenden Werke sind neben seiner „Unterweisung mit Zirkel und Richtscheid“ vor allem seine „Vier Bücher von der menschlichen Proportion“. Auch ihm gilt das Massvolle als eine wesentliche Bedingung des Schönen, wie er im dritten Buche von der menschlichen Proportion Q. III sagt: „Aber in solchen Dingen (dem Unterschiede von Längenmassen) halte ich die vergleichlichen Dinge für die schönsten; wiewohl die anderen abgeschiedenen Dinge Verwunderung bringen, so sind sie doch nicht alle lieblich“ und in ähnlicher Weise im selben Buche T. 2b. „Auf dass sich alle vergleichlich reimen, und nicht fälschlich zusammengestellt werden; denn vergleichliche Dinge achtet man hübsch. (Mit dem Ausdruck sich reimen sucht Dürer hier den Begriff der Eurythmie wiederzugeben.)

In welcher Weise dieses „sich reimen“ vor sich gehen solle, bespricht er dann sowohl in der „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheid“ wie auch im 4. Buche der „Proportion“. Danach es giebt drei Geschlechter der vergleichlichen Linien und zwar die Potenzen von 2 und 3 als Längenmasse und die mittlere geometrische Proportionale zwischen beliebig gegebenen Major und Minor — letzteres Verhältnis „ein sehr nützliches Ding zu wissen und zu vielen Dingen bräuchlich.“ Auch praktische Anwendungen dieser Regeln finden sich im 3. Buche der „Unterweisung,“ unter denen Zahn im seinem Buche: „Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance“ als besonders charakteristisch den Entwurf einer Säule nennt. Es scheint jedoch mehr als zweifelhaft, dass diese Empfehlung Zahns dem Entwurf weitere Sympathien zuwenden könnte. Wer Dürers wunderbare Gestaltungsgabe kennt, wird überrascht sein über die äuserste Nüchternheit und Dürftigkeit der Erfindung und wird gewiss nicht aus dieser Anwendung der Theorie auf ihre Richtigkeit schliessen. Etwas bedeutender dürfte eine Construction des lateinischen und deutschen Alphabetes sein, die aus Quadraten und Kreisbogen mit Zirkel und Lineal gebildet sind. Zur Empfehlung seiner Theorie dürften aber auch sie nicht geeignet sein.

Wir sind hiermit am Ende unserer Vorgeschichte angelangt. Fassen wir die Darstellung noch in einem kurzen Ueberblick zusammen, so ergiebt sich, dass das Altertum neben energischer Bevorzugung einiger einfacher Figuren wie Kreis, Kugel, Cubus vor allen etwas complicierten Verhältnissen, in denen eine gewisse Mannigfaltigkeit zu strenger mathematischer Einheit verbunden ist, das Wort redet. Vor allem ist es Plato, der darauf hinweist. Resondere Bevorzugung erfuhren diese Verhältnisse im Charakter der mittleren Proportionale in der Renaissance, ohne dass man jedoch in der geschichtlichen Entwicklung eine progressive Annäherung an den goldenen Schnitt erkennen kann. Im Gegenteil; Platos Lehre, als die erste auf diesem Gebiet, steht dem goldenen Schnitt am nächsten, während Alberti und Dürer einfachere und compliciertere Verhältnisse empfehlen, ohne besondere Neigung zum goldenen Schnitt. Als ein neues Element dagegen tritt in der Renaissance die Empfehlung weicher, fliessender Formen auf, die sich an die Namen Alberti, Lionardo, Michel Angelo, Lommazzo knüpft.

Damit nehmen wir Abschied von dieser Zeit. Allerdings erhält sich die Tradition solcher Bestimmungen durch die folgenden Jahr-

hunderte in einer Anzahl mehr oder weniger geschützter Zeichnungsbücher und Anleitungen der mannigfachsten Art, über die das Nähere in der geschichtlichen Einleitung zu Zeisings „Neue Lehre von der Proportion des menschlichen Körpers“ zu finden ist. Aber die unmittelbare Abhängigkeit dieser Werke von ihren Vorgängern ist sehr gross und wo das nicht der Fall ist, haben sie nur praktische Interessen und vermeiden theoretische Erörterungen aufs Entschiedenste. Sie wollen eben nichts anderes sein, als Anleitungen im Sinne einer schulgemässen Überlieferung und damit fallen sie ausserhalb des Rahmens der vorliegenden Abhandlung. Neue Gesichtspunkte auf diesem Gebiete bringen erst wieder die Engländer des 18. Jahrhunderts.

Die Engländer.

Wir Deutsche verehren in Baumgarten den Vater unserer Ästhetik und die Ästhetik überhaupt. Wenn wir jedoch hier die Engländer voran stellen, so geschieht das aus zwei Gründen; denn einmal hat die englische Philosophie lange vor dem Erscheinen von Baumgartens Ästhetik sehr bedeutende Werke gezeitigt, die sich mit ästhetischen Fragen befassen, allerdings ohne das ganze Gebiet systematisch zu behandeln, und zweitens ist gerade auf unserem Gebiete ein starker englischer Einfluss nach Deutschland zu constatieren, aber nicht umgekehrt. Aus seinem Ordnungssinn heraus hat Baumgarten die neue Wissenschaft der Ästhetik geschaffen. Es befand sich in seinem System eine klaffende Lücke; man hatte wohl die Logik als die Wissenschaft von der deutlichen, scharfen Erkenntnis, aber daneben gab es ein anderes undeutliches Erkennen, ein dunkeles Gefühl für die Form und die Harmonie, die die Welt beherrscht, auf welches schon Leibnitz aufmerksam gemacht hatte. Aber weder Leibnitz noch Wolf waren an eine Ausführung dieses Gedankens gegangen, und so blieb es Baumgarten vorbehalten, diese Lücke auszufüllen und die Ästhetik als die Wissenschaft des undeutlichen Erkennens zu schaffen. Welche grossen Verdienste er sich damit um die systematische Erforschung des Gegenstandes erworben hat, soll hier unerörtert bleiben; es soll nur auf ihren akademischen den Bedürfnissen seiner Zeit abgewandten Charakter hingewiesen worden. Denn von dem neuen Geist, der damals sich in der Litteratur bemerkbar machte, merkt man in Baumgartens Ästhetik nichts. Es ist die Poesie und Rhetorik des Altertums, auf die er sich ausschliesslich bezieht. Das ist bei den Franzosen anders gewesen und vor allem bei den Engländern. Im Kampfe um das tägliche Brod des geistigen Lebens wurde da das Werkzeug geschmiedet, mit dem eine spätere Generation eine umfassendere Darstellung der Gesetze des Schönen versuchen sollte. Denn zu einem grossen System haben es die Eng-

länder nie gebracht. Z. Th. mag die Form des Essays, in die der Engländer gewohnt ist seine Gedanken zu kleiden, der Grund dafür sein. Diese hierdurch bedingte leichtere Productivität ist es denn auch, in Folge deren bei ihnen die Anfänge einer Ästhetik in frühere Zeit zurückreichen als bei uns; denn jene litterarischen Streitschriften, die zwischen den Schweizer Dichtern und Gottsched gewechselt wurden, sind nicht nur später der Zeit nach als Addisons berühmte Essays und Hutchesons Untersuchungen, sondern auch umfassender und bedeutender. Aber noch aus einem anderen Grunde sind die Engländer hier vorangestellt worden und zwar weil sie auf dem Gebiete der räumlichen Formschönheit entschieden zuerst etwas geleistet haben. Bei den Deutschen musste Baumgartens schwerfälliges System erst verdaut werden, ehe man an das, was das Bedürfnis der Gegenwart beanspruchte, gelangen konnte, während die Engländer gleich von Anfang an mitten darin standen. Überdies aber kann man wohl von englischen Einflüssen bei den Deutschen reden, nicht aber umgekehrt. Denn alter Tradition gemäss hat man in Deutschland das Bedeutende, was das Ausland bot, beachtet, während der Engländer sich mit sich selbst begnügte, ebenso der Tradition gemäss. Das Interesse für die brennenden litterarischen und künstlerischen Tagesfragen war es, was die Engländer zum Nachdenken über ästhetische Fragen trieb und daher steht denn an der Spitze ihrer Ästhetiker ihr grösster Kritiker: Addison. Gross ist allerdings die Ausbeute, die er der Theorie der räumlichen Formschönheit gewährt, nicht zu nennen, doch ist es interessant, dass er das Problem mit ziemlicher Schärfe formuliert.

In seinem berühmten Essay „über die Schönheit“ unterscheidet er zwei Arten derselben: Eine, die auf geschlechtlicher Grundlage beruht, wonach jedes Wesen am meisten durch die Schönheit seiner Gattung befriedigt wird — er führt dafür das Geschlechtsleben der Vögel an, wo das Männchen nur durch geringe Variationen in Zeichnung und Farbe beeinflusst wird und nur in der Färbung seiner Species Reize entdeckt — und eine andere Art, „die wir in einigen Kunst- und Naturproducten finden, die zwar unsere Einbildungskraft nicht mit derselben Leidenschaft beeinflusst, wie die Schönheit unserer eigenen Species, aber doch in uns ein heimliches Entzücken entstehen lässt und eine Vorliebe für die Orte und Gegenstände, an denen wir sie entdecken. Sie besteht entweder in der Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit der Farben, in der Symmetrie und Proportion der

Teile, in der Anordnung und Verteilung des Stoffes, oder in dem richtigen Zusammengehen und Übereinstimmen aller zusammen.“ An diesem Punkte allerdings, wo die Erörterung eigentlich erst einsetzen müsste, um für die Theorie der räumlichen Formschönheit Resultate zu liefern, verlässt sie uns. Jedenfalls ist es bemerkenswert und charakteristisch für die Folgezeit der englischen Ästhetik, dass das erste Essay, das sich mit der Frage nach der Schönheit befasst, den vorliegenden Punkt wenigstens berührt.

Der bekannte Glasgower Professor für Moralphilosophie Francis Hutcheson ist in seinem „Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue Lord. 1725“ dieser Frage ebenfalls nahe getreten. In dem zweiten Abschnitt seines Werkes „Von der ursprünglichen, oder absoluten Schönheit“ geht er auf die objectiven Bedingungen des Schönen ein und stellt als Schönheitsprinzip Einheit mit Mannigfaltigkeit auf. Ihr gegenseitiges Verhältnis bestimmt er folgendermassen: „Wenn die Einförmigkeit der Körper gleich ist, so verhält sich die Schönheit wie die Mannigfaltigkeit und wo die Mannigfaltigkeit gleich ist, wie die Einförmigkeit.“

Für den ersten Fall führt er als Beispiel an, dass ein gleichseitiges Dreieck nicht so schön ist, als ein Viereck und dieses wieder nicht so schön wie ein Fünfeck. „Wenn sich jedoch die Zahl der Seiten stark vermehrt, so verliert sich ihr Verhältnis zu dem Radius oder dem Durchmesser der Figur oder des Zirkels, auf welchen reguläre Vielecke eine bekannte Beziehung haben, so sehr für uns und unsere Betrachtung, dass die Schönheit nicht allezeit mit der Zahl der Seiten zunimmt.“ In ähnlicher Weise vermindert beim Siebeneck der mangelnde Parallelismus der Seiten die Schönheit. Bei Körpern übertrifft das Zwanzigeck das Zwölfeck und dieses das Achteck, das seinerseits wieder schöner ist als die reguläre Pyramide.

Für den zweiten Fall, nämlich, dass bei gleicher Mannigfaltigkeit der intensivere Einheitsbezug die Schönheit vermehrt, führt er an, dass das gleichseitige Dreieck das ungleichseitige an Schönheit übertrifft, das reguläre Viereck den Rhombus, dieser das Rhomboid und dieses wieder das Trapez oder eine Figur von irregulären krummen Seiten. Ebenso übertreffen die regulären Körper alle anderen Körper von gleicher Seitenzahl; das sieht man nicht nur bei den fünf vollkommen regulären Körpern, sondern bei allen, die eine gewisse Einförmigkeit haben, wie Cylinder, Pyramide, Prisma und Obelisk.

Der Verfasser kommt dann auf den Conflict zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit zu sprechen, vergleicht zu diesem Zwecke viel-

seitige reguläre Körper wie Achtzehn- oder Vierundzwanzig-Eck mit den ihnen zu Grunde liegenden einfachen Figuren und findet sie in ihrer Schönheit annähernd gleich, weil die grössere Mannigfaltigkeit der einen durch die grössere Einheit der anderen ersetzt wird.

Dasselbe Gesetz beherrscht auch die ganze Natur und die Bewegungen der Himmelskörper. Die Gestalt der Himmelskörper ist sphärisch und der Kreislauf ihrer Veränderungen elliptisch, Figuren von grosser Einförmigkeit und daher auch Schönheit.

Die Anwendung dieser Figuren in der Kunst bestätigt ihre Schönheit. „Die verschiedenen Teile sind reguläre Figuren und sind untereinander zum wenigsten in einer und derselben Ordnung gleich oder ähnlich. Die Fussgestelle sind Parallelopipeda, oder viereckige Prismata, die Säulen meist cylinderisch, die Bogen cirkelförmig und alle diese Stücke in einer Reihe gleich."

Es ist ein abgeschlossenes System, was der Verfasser uns darbietet, wohl durchdacht und in seinen Consequenzen ohne wesentliche Lücken entwickelt. Eine besondere Schönheitsform aufzustellen hat der Verfasser wohlweisslich vermieden. Für die Ästhetik hat er mit seinem Werk einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan; manche seiner Erörterungen könnten auch in Fechners „Vorschule der Ästhetik" stehen. Ob allerdings diese formalistische Betrachtung ausreichend ist, das ist eine Streitfrage, die hier nicht erledigt werden kann.

Wir kommen jetzt zu dem bedeutendsten Ästhetiker, den die englische Philosophie hervorgebracht hat, zu Heinrich Home *). Er steht uns Deutschen besonders nahe durch den Einfluss, den er auf unsere Schriftsteller jener Zeit ausgeübt hat, auf Lessing, Herder und Schiller. Mehr übersehen hat man seinen Einfluss auf Kant in der „Kritik der Urteilskraft"; und doch finden wir in seinem Werke mehrere der eigenartigsten und bedeutendsten Lehren Kants vorbereitet. Beide proklamieren die Herrschaft des Verstandes auf diesem Gebiete. Dementsprechend schreibt Kant eine Kritik „der Urteilskraft" und Home Grundsätze der „Kritik." In gleicher Weise ist Kants interesseloses Wohlgefallen vorgebildet, wenn der Verfasser die ethische Betrachtungsweise, die mit einem Verlangen verbunden ist, in Gegensatz setzt zu der ästhetischen, die ohne ein solches Verlangen besteht. (Bd. I, S. 68.) In seiner Schönheitslehre unterscheidet Home zwei Arten von Schönheit „die eigene Schönheit" und die Schönheit des

*) Sein Werk „Elements of criticism" erschien 1762, deutsch 1765 und öfter.

Verhältnisses. Mit dem Ausdruck „Schönheit des Verhältnisses“ bezeichnet Home jedoch nicht, wie der Leser vermuten dürfte, die Lehre von der Proportion, der Harmonie etc., sondern einen für die Ästhetik recht unfruchtbaren Begriff, nämlich den der praktischen Zweckdienlichkeit. Er sagt darüber im dritten Kapitel „Von der Schönheit“ folgendes: „Die eigene Schönheit liegt in dem Gegenstande allein, die Schönheit des Verhältnisses ist in Dingen, insofern sie als Mittel zu irgend einem guten Endzweck oder Vorsatz betrachtet werden.“ Als Beispiel dieser Schönheit des Verhältnisses führt er einen alten gothischen Turm an, der keine eigene Schönheit hat, aber uns doch schön erscheint, wenn wir ihn als eine gute Schutzwehr wider den Feind betrachten.

An diese Unterscheidung knüpft Zimmermann in seiner „Geschichte der Ästhetik“ eine lange Polemik, der man insofern Recht geben kann, als diese Teilung der Schönheit in zwei Arten bei Home in der That höchst unfruchtbar ist, und dass seine Schönheit des Verhältnisses überhaupt keine Schönheit ist. Dieser Fehler ist sehr offenkundig und bedarf nicht vieler Worte. Durchaus Unrecht thut ihm aber Zimmermann, wenn er behauptet, er würfe diese Schönheit des Verhältnisses zusammen mit dem, was man gewöhnlich darunter versteht, nämlich die Schönheit, die an ein bestimmtes Verhältnis der Teile eines Ganzen geknüpft ist. Allerdings spricht Home auch hiervon, doch behandelt er diese Frage durchaus als zur eigenen Schönheit der Dinge gehörig, hält also die einmal angenommene Einteilung durchaus konsequent fest. Es ist also nur eine Metonymie, entstanden durch ungeschickte Wahl der Ausdrücke, die für Zimmermann den Grund zu dieser Polemik gebildet hat.

Damit ist klar gelegt, was Home unter der Schönheit des Verhältnisses versteht, und dass das, was man gewöhnlich damit bezeichnet, von ihm der eigenen Schönheit der Dinge zugezählt wird. Die eigene Schönheit der Dinge besteht nach ihm aus verschiedenen Teilen, als welche er Figur, Farbe, Bewegung und Grösse anführt. Von diesen Teilen widmet er der Schönheit der Figur seine besondere Aufmerksamkeit. Sie entspringt aus ihrer Regelmässigkeit und Einfalt. „Wenn man die Teile derselben nach ihren Verhältnissen gegen einander betrachtet, so tragen noch Einförmigkeit, richtiges Verhältnis und Ordnung zu seiner Schönheit bei.“ Doch sind diese hier angeführten Gesichtspunkte mehr untergeordneter Art, trotzdem sie an der Spitze stehen. Die Unfähigkeit des Verfassers zu systematischem

Denken zeigt sich schon hierin. Er stellt eine Menge Principien auf, die er nicht recht zu verwenden weiss und die er schliesslich wieder fallen lässt; denn das Massgebende für die Beurteilung der Schönheit von Figuren ist ihm ihr Verhältnis zur Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit. Er hat dieser Frage neben ihrer Behandlung im Werke selbst noch zwei besondere Kapitel gewidmet unter der Überschrift „Von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit“ und einen Anhang dazu „Die Werke der Natur vorzüglich in Rücksicht auf Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit betreffend.“ Der Verfasser nimmt es damit sehr genau und giebt sich alle Mühe nicht nur zu erklären, woher unser Wohlgefallen an Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit stamme, sondern auch in welchem Verhältnisse beide zu einander stehen müssen, entsprechend der Aufgabe seines Werkes „Grundsätze“ der Kritik liefern zu wollen. Mit diesem Versuche das richtige Verhältnis zwischen Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit fest stellen zu wollen hat der Verfasser, vielleicht als der einzige unter allen Ästhetikern einen Schritt gemacht, den die Ästhetik soweit sie auf formaler Grundlage ruht, folgerichtig thun muss, über den aber die anderen Ästhetiker und auch in letzter Zeit noch Fechner sich mit nicht ganz ausreichenden Bemerkungen hinweggeholfen haben, als da sind „Richtigkeit“ und „rechte Mitte zwischen einer zu grossen und einer zu geringen Mannigfaltigkeit“. Freilich hat auch er das Problem nicht gelöst, ja es nicht einmal ernsthaft versucht, aber sein Verdienst bleibt es doch es überhaupt aufgestellt zu haben.

Bei seiner Entwicklung des Gedankens sind zwei Gesichtspunkte zu unterscheiden: Einmal Einheit und Mannigfaltigkeit in der Natur und zweitens eine Organisation unseres Geistes, die diesen Eigenschaften aufs feinste angepasst ist und sie als notwendig fordert. Dieser Teil ist eine feine psychologische Skizze vielfach im Anschluss an Locke. Wo es jedoch darauf ankommt, dem einen oder anderen Gesichtspunkt ein Übergewicht zu verschaffen, da verlassen ihn die Kräfte. Am wenigsten befriedigt nach dieser Seite das Kapitel über Einheit und Mannigfaltigkeit selbst, in welchem er ganz objectiv ausführt, was wir der Einheit und was wir der Mannigfaltigkeit beim Zustandekommen angenehmer Vorstellungen verdanken, um dann den gewöhnlichen Schluss zu machen, dass es einen gewissen Mittelweg geben müsse „der dem natürlichen Fortgang unserer Vorstellungen am angemessensten ist.“ Im Allgemeinen hat er jedoch das Bestreben die Wirksamkeit der Mannigfaltigkeit abzuschwächen und

die Einförmigkeit als ästhetisch wirksames Prinzip hinzustellen. So sagt er: „Die Mannigfaltigkeit hat keinen Teil an der Schönheit einer moralischen Handlung, oder eines mathematischen Theorems und die schönen Gegenstände des Gesichts sind unzählbar, die wenig oder gar keine Mannigfaltigkeit haben.“ Andere Ästhetiker z. B. Sulzer haben die Schönheit eines mathematischen Lehrsatzes gerade davon abhängig gemacht, dass er eine grosse, ja unendliche Mannigfaltigkeit in sich birgt.

Mit mehr Glück verteidigt der Verfasser das Übergewicht der „Simplicität“ in dem Kapitel über das Schöne selbst. Der Grundgedanke ist, dass in Folge der Enge des Bewusstseins nur eine geringe Anzahl von Vorstellungen zugleich in ihm sein könnten und dass diese sich in die verfügbare Aufmerksamkeit zu teilen hätten. Je weniger und je einfachere Vorstellungen uns also dargeboten werden, desto tiefer ist der Eindruck, den jede macht. Im Anschluss hieran macht der Verfasser die sehr richtige Bemerkung, dass sich die besten Künstler aller Zeiten durch diesen Gedanken haben leiten lassen, und dass die gehäuften äusseren Zierrathe gewöhnlich nur ein Mittel sind, um den Mangel an festgefügten Gedanken zu bemänteln.

Wir kommen jetzt zu der Anwendung dieser Prinzipien auf die Schönheit räumlicher Formen und werden überrascht sein über die Dürftigkeit seiner Resultate, trotzdem der Verfasser nicht einmal, sondern öfter auf wenig Seiten versichert, dass man ein ganzes Buch damit anfüllen könne. Wenn seine Auseinandersetzungen jedoch eine Probe sein sollen von dem Buche, welches er darüber schreiben zu können behauptet, so ist es besser, dass es ungeschrieben geblieben ist, besser für den guten Namen des Verfassers und besser für die Mit- und Nachwelt, die vielleicht verführt werden könnte es zu lesen. Man höre: „Ein Zirkel und ein Quadrat sind beide vollkommen regelmässig, indem sie auf eine bestimmte Figur eingeschränkt sind und nicht die geringste Abweichung von derselben gestatten. Ein Quadrat ist gleichwohl nicht so schön als ein Zirkel. Die Ursache davon besteht nach meiner Meinung darin, weil bei dem Quadrate die Aufmerksamkeit unter seine Seiten und Winkel verteilt ist, dahingegen der Umkreis eines Zirkels, der ein einfacher Gegenstand ist, einen vollständigen, oder ungeteilten Eindruck macht. Demnach trägt die Simplicität zu der Schönheit bei.“ Als weitere Beispiele führt er dann noch an, dass das Quadrat schöner ist als ein längliches Viereck, oder ein regelmässiges Sechseck, und noch mehr findet er die Bedeutung der Einförmigkeit zur Erzeugung von

Schönheit bestätigt angesichts eines regelmässigen Polygons von grosser Seitenzahl: „denn von einer solchen Figur kann die Seele niemals irgend eine deutliche Empfindung haben.“ Ebenso ergiebt sich aus seinem Prinzip, dass die Schönheit eines Rechtecks wieder von dem Verhältnis seiner Seiten abhängt. Bei zu grosser Ungleichheit der Seiten geht die Schönheit verloren weil die Seele zu mannigfaltige Eindrücke zu bewältigen hat. Auf der andern Seite bewirkt eine zu grosse Gleichheit der Seiten dasselbe, weil dadurch eine unvollkommene Gleichheit der Seiten herbeigeführt wird und das Rechteck wie misslungenes Quadrat aussieht.

Als Beispiel für die Herrschaft seines Principes bei der Betrachtung verschiedenartiger Figuren vergleicht der Verfasser ein gleichseitiges Dreieck mit einem Quadrat. Regelmässigkeit und Einförmigkeit sind bei beiden Seiten gleich, nur ist das gleichseitige Dreieck noch einfacher. Trotzdem ist es weniger schön, weil die es beherrschende Gesetzmässigkeit schwerer erkennbar ist, als die des Quadrates, welche durch den Parallelismus der Seiten jedem ins Auge springt. Hier ist es die „Ordnung“ als die jedem erkennbare Gesetzmässigkeit die als bestimmender Faktor auftritt. So übertrifft auch ein Parallelogramm in der ordentlichen Stellung seiner Teile das gleichseitige Dreieck, da es ihm aber an Einförmigkeit nachsteht, so ist es weniger schön.

Man wird diesen Auseinandersetzungen ein feines Gefühl für Einzelheiten nicht absprechen können und das ist ja stets ein Vorzug der englischen Psychologie gewesen Als Beispiel sei angeführt die entschiedene Verwerfung eines dem Quadrat sehr ähnlichen Rechteckes, die ja auch durch Fechners Versuche bestätigt ist. Zu einem ganz anderen Resultat wird man jedoch kommen müssen, wenn man die theoretische Begründung seiner Resultate ins Auge fasst. Wie wenig sich damit machen läst geht schon daraus hervor, dass er seinen beiden ursprünglichen Bedingungen des Gefallens sehr bald ein drittes, die Ordnung als Hülfsprinzip zugesellen muss. Genauere Folgerungen aus seinen Ergebnissen zu ziehen wollen wir unterlassen; sie sind oft genug gezogen worden und wir werden im Laufe der Darstellung auch auf Gegner seiner Ansicht stossen, die eine entgegengesetzte Ansicht mit gleicher Einseitigkeit vortragen. Es ist kaum denkbar, dass derselbe Mann, der an so vielen Stellen eine hervorragende ästhetische Feinfühligkeit zeigt, für die Schönheit zusammengesetzter Formen blind gewesen ist, es ist eben die Neigung zu systematisieren und

deductiv zu verfahren, die ihm als Schotten wohl angeboren ist, die ihn zu diesen Einseitigkeiten verführt hat. Er steht nach dieser Seite entschieden gegen Hutcheson zurück, so sehr er ihn in anderen Punkten übertreffen mag; denn Hutchesons theoretische Begründung ist jedenfalls den Thatsachen gerechter geworden, als die seinige, obgleich auch ihm der kritiklos angenommene formale Standpunkt den Blick beschränkt.

Noch dürftiger ist das, was der Verfasser über die Schönheit der Proportion bringt. Glücklicherweise lässt er sich hier zu keinen bestimmten Angaben verleiten, sondern constatiert nur ihre Existenz und sucht sie zu erklären dadurch, dass uns durch Regelmässigkeit und Ordnung das Auffassen einer Sache sehr erleichtert wird. Diese Erklärung genügt ihm jedoch nicht und so hält er es für das „wahrscheinlichste, was man darüber sagen kann, dass der Mensch ursprünglich mit einem Geschmack für diese Beschaffenheit zur Erreichung weiser und guter Absichten geschaffen worden". Diese Zurückführung auf Gott, der schon seine weisen und guten Absichten dabei gehabt haben wird, ist allerdings mehr einfach, als weitergehenden Ansprüchen an eine wissenschaftliche Erklärung genügend, doch wird sie noch durch eine andere übertroffen, wonach es „augenscheinlich ist, dass unser Geschmack (d. h. unser Wohlgefallen) an oben angezeigten Stücken viel dazu beiträgt die Gegenstände um uns her angenehm für uns zu machen, welches also natürlicher Weise unsere Glückseligkeit fördert." Mit viel grösserer Einfachheit lässt sich ein solches Problem schwerlich behandeln.

Der grosse englische Staatsmann und Redner Edmund Burke hat in seiner Jugend ebenfalls ein Werk geschrieben über Ästhetik unter dem Titel: „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautyful", das zu dem schönsten und anregendsten gehört, was die englische Ästhetik geschaffen hat. Freilich ist auch bei ihm der systematische Aufbau seiner Gedanken unbedeutend; wenn ihn aber seine englischen Collegen deshalb zurücksetzen, wie es z. B. Alison und Bain thun, so liegt hier besonders die Frage nahe, ob sie ihn denn gerade in diesem Falle so weit übertreffen, dass ein Vorwurf in ihrem Munde angebracht ist, oder ob nicht ein gut Teil englischer Prüderie ihm gegenüber mitspielt, die es ihm nicht verzeiht, dass er das Schöne mit dem geschlechtlichen Reize des Weibes in Beziehung gesetzt hat. Mag man ihn also immerhin einseitig nennen, wenigstens bringt er dafür doch originelle Gedanken

und eine Menge der feinsten Beobachtungen, nach denen man sich bei seinen Tadlern vergeblich umsieht. Übrigens werden wir auf sein ästhetisches System weniger einzugehen Gelegenheit haben, da der hier behandelte Theil seines Werkes damit nur in losem Zusammenhang steht.

Was er für unser Gebiet bringt, lässt sich unter drei Gesichtspunkte bringen. I. Proportion, II. Schönheitslinie, III. die Art, wie durch einige Figuren das Gefühl des Unendlichen erzeugt wird.

Was zunächst die Proportion als ästhetisches Moment betrifft, so leugnet er sie durchaus; denn, sagt er, wenn ein bestimmtes Verhältnis einen Körper wirklich schön machen würde, so wäre unsere Einbildungskraft doch nicht geeignet diese Schönheit aufzufassen, das wäre Sache des Verstandes. Ausserdem wäre eine gewisse Zeit erforderlich, um diesen Eindruck in uns hervorzubringen, während das Schöne anders wirke. „Der Anblick der Schönheit bringt auf eben die notwendige Weise einen gewissen Grad von Liebe in uns hervor, als Eis uns kalt macht und Feuer wärmt.“ (S. 144.) Aber abgesehen von diesen inneren Schwierigkeiten stimmt die Behauptung von der Schönheit der Proportion auch nicht mit den Thatsachen, denn erstens giebt es keine bestimmten Verhältnisse, weder in der Pflanzen- noch in der Tierwelt, und wo man sie aufgestellt hat, wie beim Menschen, da werden sie sehr angestritten und zweitens giebt es sehr hässliche Menschen mit diesen Verhältnissen und sehr schöne Menschen ohne sie.

Man kann diesen letzten Einwänden den Vorwurf machen, sie träfen den Kern der Sache nicht, denn die Proportion sei nicht der einzige Grund der Schönheit und es wäre sehr wohl möglich, dass ihre positive oder negative Wirkung durch andere Momente wieder aufgehoben wird. Gegen dieses Argument ist schwer anzustreiten, jedenfalls beweist es nichts nach der einen oder anderen Seite, sondern nur dass von beiden Seiten noch Gründe ins Feld geführt werden müssen, um eine Entscheidung herbeizuführen Gewichtiger sind seine anderen Gründe besonders, dass die Proportion wohl geeignet ist mit dem Verstande, nicht aber mit dem Gefühle aufgefasst zu werden. In neuerer Zeit hat Lotze z. B. in ganz ähnlicher Weise gegen die Ergebnisse von Fechners experimenteller Ästhetik polemisiert.

Mit dem, was er über die Schönheitslinie sagt, segelt der Verfasser im Fahrwasser der Renaissanceästhetiker und ist auf demselben Wege, den Hogarth später eingeschlagen hat; doch ist der an philosophisches Denken gewöhnte Mann sich der schwachen Seite der

Theorie, nämlich der Schwierigkeit die Krümmung der Linie objektiv zu bestimmen in ganz anderer Weise bewusst als Hogarth. Überdies legt er nicht wie dieser den Schwerpunkt auf die Abwechslung, die Mannigfaltigkeit, sondern auf das Stufenweise, Stetige dabei. „Die Linien der schönen Körper verändern ihre Richtung alle Augenblicke und verändern sie durch unmerkliche, aber immer fortgehende Abweichungen von der ersten Linie dergestalt, dass es dem Auge unmöglich ist den Punkt zu bestimmen, wo sie die erste Richtung verliessen und wo die neue anfängt.“ (S. 187.) Das ist durchaus im Sinne Hogarths gesagt, wenn auch anders motiviert und zeigt dieselbe einseitige Vorliebe für das Weiche, Glatte, Fliessende, die er auch an anderen Stellen bekundet (S. 186) und die bei ihm wenigstens stets mit seiner allgemeinen Schönheitslehre im Zusammenhang steht und durch sie begründet ist. Die Schönheit des Kraftvollen, Markigen, Männlichen, war eben jener Zeit noch nicht aufgegangen. Dagegen glaubt er verständigerweise nicht, dass es eine einzige ideale Linie gäbe, die alle diese Eigenschaften vor anderen in sich vereinige „und die also mit Ausschluss aller anderen Linien die Schönheitslinie heissen könne.“

Wir kommen zum dritten Teile, in dem Burke das Gefühl des Erhabenen aus einem scheinbar unendlichen abzuleiten sucht. Vorher (S. 112) macht er noch einige hierhergehörige Bemerkungen über die Wirkung des Grossen. Unendlich grosses und unendlich kleines erzeugen beide das Gefühl der Erhabenheit. Bei dem unendlich kleinen denkt er vor allem an die Infusorien, die ja dem vergangenen Jahrhundert besonders wunderbar vorkamen. Überdies macht er einige Bemerkungen, deren Richtigkeit die spätere Zeit anerkannt hat, über die Wirkung der Grösse in ihrer Abhängigkeit von der Lage. So hat die Länge die kleinste Wirkung. 100 Ellen auf ebener Erde wirken nicht so viel als ein 100 Ellen hoher Turm. Noch mehr wirkt die Tiefe, wenn wir z. B. einen 100 Ellen tiefen Abgrund hinab schauen.

Bedeutender ist, was er über die Art und Weise sagt, wie die Kunst das Gefühl des Erhabenen erzeugen soll. Das Grosse und das Unendliche sind die beiden Quellen, aus denen es fliesst, aber während die Natur durch die Grösse ihrer Formen direkt wirkt, ist es Aufgabe der Kunst durch die ihr zustehenden Mittel den Schein von Grösse und Unendlichkeit zu erzeugen. „Kein Werk der Kunst kann gross sein als durch Täuschung; es auf andere Weise zu sein ist das Vorrecht der Natur.“

Als Richtschnur bei dieser Untersuchung dient ihm die Art und Weise, wie in der uns umgebenden Welt das Gefühl des Unendlichen erzeugt wird. Wirklich Unendliches giebt es ja unter den Gegenständen, die sich den Sinnen darbieten, nicht; vielmehr wird überall nur der Schein des Unendlichen hervorgebracht, weil das Auge nicht im Stande ist die Objekte bis zu ihrer wirklichen Grenze zu verfolgen. In gleicher Weise werden wir getäuscht, wenn die Teile eines grossen Gegenstandes in so unbestimmter Zahl auf einander folgen, dass die Einbildungskraft durch nichts aufgehalten wird die Sache noch weiter fortzusetzen. Zugleich verstärkt jeder nachfolgende Eindruck den früheren. Doch genügt die grosse Anzahl der Teile und ihre gleiche Richtung allein noch nicht, um den Eindruck hervorzurufen: als zweites ungleich wichtigeres Element muss die Einförmigkeit der Teile hinzutreten, „weil, wenn die Gestalten der Teile sich ändern, die Imagination bei jedem Übergange so zu sagen aufgehalten wird. Jede Abwechslung macht das Ende einer Vorstellung und den Anfang einer neuen aus.“ (S. 115.) Überdies muss jeder Teil, wie er S. 236 ausführt, einen ausgesprochenen Charakter haben, weil sonst eine Unterscheidung der Teile fortfällt. So macht z. B. eine Mauer nicht den grossen Eindruck, wie eine Säulenhalle.

Als weitere Belege für die Richtigkeit seiner Ansicht führt er den erhabenen Eindruck der griechischen Tempel an mit ihrer länglichen Form und den Säulenreihen auf jeder Seite. Ebenso die langen Gänge in unseren Kirchen, während er die Kreuzkirchen wegen der Unterbrechung der Längsrichtung tadelt. Als die vollendetste Form jedoch, in der sich die Richtigkeit seiner Theorie am glänzendsten kundgiebt, gilt ihm — und darin verläugnet er sein Zeitalter nicht — die Rotunde. Denn nirgends lässt sich bei ihr eine Grenze bestimmen, weil die Teile kreisförmig gestellt und unter einander ähnlich sind.

Man wird durch diese Bevorzugung der Rotunde überrascht sein, denn wenn sie auch äusserlich den Anforderungen genügt, die der Verfasser zur Erzeugung des Eindruckes der Unendlichkeit als notwendig aufgestellt hat, so genügt doch ein Blick uns von ihrer Endlichkeit zu überzeugen, und damit ist die angebliche Täuschung unserer Einbildungskraft hinfällig. Die Rotunde oder den Kreis als Sinnbild der Unendlichkeit zu fassen, geht sehr wohl an sofern man sie als Symbol betrachtet, dagegen wird man dem Verfasser den Vor-

wurf nicht ersparen können, dass er hier den direkten Eindruck und den symbolischen zusammen geworfen hat. Immerhin ist auch in diesen Auseinandersetzungen der grosse einheitliche von echt künstlerischem Empfinden getragene Zug bemerkbar, der das ganze Werk durchzieht und ihm seine Bedeutung sichert.

Hogarths „Analysis of beauty“ London 1763 hat bei ihrem Erscheinen einen unerhörten Erfolg gehabt. Das Werk wurde sehr bald von Mylius, dem Freunde Lessings, ins deutsche übersetzt und in allen deutschen Blättern als der wahre Stein der Weisen gepriesen. Lessing hat es mit einer Vorrede versehen und später neu auflegen lassen, bei allen Ästhetikern des vorigen Jahrhunderts spielt es eine grosse Rolle und Zimmermann in seiner Geschichte der Ästhetik rühmt dem Verfasser nach, er habe mit seinem Werke der Schönheit der sichtbaren Welt einen ähnlichen Dienst geleistet, wie er der Welt der Töne durch die Entdeckung der Harmonie geleistet sei.

Als Ausgangspunkt seiner Untersuchung dient ihm jener schon oben besprochene Rat des Michel Angelo, man solle eine Figur pyramidenförmig, schlangenförmig und mit eins, zwei und drei mannigtaltig machen. In diesen Worten sieht er die Offenbarung aller Kunst, die er zu Nutz und Frommen der Mit- und Nachwelt jedermann zugänglich machen will. Als seine Aufgabe stellt er hin „zu zeigen, was in der Natur für Gründe liegen, welche machen, dass wir die Gestalten mancher Körper schön und anderer ihre hässlich, einige reizend und andere abscheulich nennen. In dieser Absicht betrachte ich genauer, als bisher geschehen die Eigenschaften und die verschiedenen Verbindungen der Linien, durch welche in dem Gemüte die Begriffe aller mannigfaltigen Formen, welche man sich nur vorstellen kann, entstehen.“ Diese Eigenschaften sind nach ihm „die Richtigkeit, die Mannigfaltigkeit, die Gleichförmigkeit und die Grösse, welche alle bei Hervorbringung der Schönheit mitwirken, indem sie einander gelegentlich verbessern und einschränken.“ Von diesen Eigenschaften spielt jedoch nur eine im Verlaufe des Werkes eine wirkliche Rolle, nämlich die Mannigfaltigkeit. Als eine besondere Art führt er die „stufenweise Verminderung“ an, durch die die Pyramide, welche von ihrer Grundfläche an gegen die Spitze zu kleiner wird, und die gewundenen Schnecken oder Voluten, die sich nach dem Mittelpunkt zu verkleinern, ihre Schönheit empfangen.

Selbstverständlich muss diese Mannigfaltigkeit zur Einheit verbunden sein und dadurch wird auch diese zu einem Schönheitsfaktor,

wenngleich untergeordneter Art. „Einheit ohne Mannigfaltigkeit ist ganz ohne Geschmack, aber wenn die Mannigfaltigkeit mit derselben verbunden ist, alsdann gefällt sie, denn sie erhöht das Vergnügen an der Mannigfaltigkeit, indem sie dem Auge die Macht giebt dieselbe gemächlich zu geniessen.“ Als Beispiel führt er an, dass das Dreieck schöner sei als das Viereck, das Oval schöner als der Kreis, die Pyramide schöner als der Würfel.

Wir kommen jetzt zu dem Hauptteile des Werkes, der sich mit der Schönheitslinie befasst. Der theoretische Ausgangspunkt ist auch hier wieder die Mannigfaltigkeit, die aber diesmal als Verwicklung bezeichnet wird. Der Verfasser schreibt dem Verfolgen eines Gegenstandes einen ganz primären Reiz zu und sucht ihn an verschiedenen Vergnügungen wie Jagd, Fischerei, Räthsellösen u. s. w. nachzuweisen. Als eine Wirkung dieses Prinzipes führt er unter anderen auch an, „dass der Hund das Wild nicht achtet, welches er so hitzig verfolgt und selbst Katzen ihren Raub wohl fahren lassen, um ihn zu überjagen.“ Diesen Reiz auf die Form übertragen, befriedigt am vollkommensten die Wellen- und Schlangenlinie. Unser Auge vermag eine Figur immer nur an einem Punkte voll und ganz zu erfassen. Von all den Strahlen, die von einem Körper ausgehen, trifft einer das Auge am direktesten, und um die ganze Figur zu erfassen, müssen wir ihr mit dem Auge folgen. Wir haben also, wenn wir die Wellen- oder Schlangenlinie verfolgen, denselben Reiz, als wenn wir ihr körperlich folgen. Das Vergnügen daran wird noch erhöht, wenn die Figur selbst in Bewegung ist, daher das Vergnügen einem Tanze zuzu schauen, wie dem Contretanz. Ebendaher stammt auch der Reiz der Locken, bei denen wir gleichfalls veranlasst werden ihren wellenförmigen Lagen nachzuforschen.

Dieses Prinzip bringt er nun in dem Kapitel „von den Linien“ zur Anwendung. Die Linie ist ihm nämlich die Einheit, auf die er die Vielheit der Gestalten zurückführt. Aus diesem Grunde verlangt er, man solle sich alle Gegenstände als Schalen, welche durch Linien gebildet werden, vorstellen. Diese Linien als Fäden gedacht, laufen eng anliegend an der Vorder- und Hinterseite der Körper entlang, so dass jede derselben als Aussenlinie betrachtet werden kann. Aus diesen sämmtlichen Aussenlinien nun entsteht der Eindruck der Schönheit, aus der blossen Schale, der leeren Form; von jedem Inhalt und jeder Beziehung auf die Lage muss aufs strengste abge-

sehen werden. Nach der Beschaffenheit der Linien überhaupt, die im Stande sind Körper zu umschreiben, bringt Hogarth diese unter vier Gesichtspunkten unter. So giebt es also Körper, die

I. nur aus geraden, oder nur aus Zirkellinien, oder aus beiden zusammengesetzt sind, wie Walze und Kegel;

II. solche, die aus geraden, krummen und teils geraden, teils krummen Linien bestehen, wie Säulenkapiteln, Gefässe etc.;

III. solche, die aus den vorhergehenden und der Wellenlinie bestehen. Diese Art findet sich an Blumen und sonstigen zierlichen Formen und daher nennt er sie die Linie der Schönheit;

IV. solche Körper, die aus den vorhergehenden und der Schlangenlinie bestehen, die zur Schönheit den Reiz fügt. Zu diesen Figuren gehört der menschliche Körper. Gerade die reizendsten Figuren haben die wenigsten geraden Linien an sich. — Die Schönheit der Linien wächst mit dem Grade von Mannigfaltigkeit, der ihnen eigen ist. Die geringste Mannigfaltigkeit besitzt die gerade Linie, bei der nur eine Verschiedenheit der Länge möglich ist, während die Schlangenlinie darin sogar noch die Wellenlinie übertrifft.

Nach diesen langathmigen Auseinandersetzungen, die hier absichtlich genau wiedergegeben sind, schreitet der Verfasser dazu, den letzten Schleier zu heben, der noch auf dem Geheimnis ruht, und den Leser mit dem Wesen der beiden Schönheitslinien bekannt zu machen. Die Art und Weise, mit der er das thut, ist von staunenerregender Einfachheit. Er zeichnet nämlich einfach sieben Wellenlinien hin und behauptet, die mittlere wäre die eigentliche Linie der Schönheit. Bei allen grossen Entdeckungen überrascht ja die Einfachheit der Lösung und nach dieser Seite hin kann seine Lösung des Problems mit jeder anderen concurrieren. Um aber selbst einem etwas beschränkten Begriffsvermögen zu Hilfe zu kommen und ihm die Einsicht zu eröffnen, dass von den sieben Wellenlinien wirklich die drei ersten zu flach und deshalb schlecht und unansehnlich, die drei letzten aber zu stark gebeugt und deshalb ebenfalls unansehnlich sind, lässt der Verfasser sich keine Mühe verdriessen, sondern zeichnet daneben noch sieben — Schnürbrüste, an denen eben so klar zu sehen ist, dass nur in der Krümmung der mittleren die Schönheitslinie wiedergegeben ist. Bei dieser Gelegenheit macht er auch eine Anwendung seiner Resultate. Die zweite von den Schnürbrüsten passt nämlich seiner Meinung nach am besten für einen gut gewachsenen Mannes-

körper und daraus ergiebt sich ganz natürlich, dass der Frauenkörper um so viel schöner ist als der Manneskörper.

Dieser offen zu Tage liegende Mangel jeder objectiven Bestimmung der Schönheitslinie ist auch seinen Zeitgenossen nicht verborgen geblieben. So äussert sich auch Lessing darüber in dem „Vorbericht" zu der Mylius'schen Uebersetzung des Werkes. Er ist zwar überzeugt, dass Hogart mit seiner Betonung der Wellenlinie das Richtige getroffen hat, doch fordert er, sie solle mathematisch berechnet werden. Auch später noch hat ihn dieser Gedanke beschäftigt, wie aus seinem Briefwechsel mit Mendelssohn hervorgeht. Gewiss hat Lessing hier den schwächsten Punkt des Hogarth'schen Werkes berührt, wie aber durch die Berechnung der Beweis für die Schönheit der Linie — und darum handelt es sich doch — gebracht werden soll, ist nicht recht einzusehen. In schärferer Weise äussert sich Hagedorn in seinen „Betrachtungen über die Malerei" zu dieser Beweisführung und meint ironisch, man müsse dem Schicksal dankbar sein, dass es uns diese einmal von Hogarth gezeichnete Figur erhalten habe, denn sonst wären wir über das Wesen des Schönen geradeso im Dunkel wie vorher.

Diesem letzten Vorwurf entgeht Hogarth bei der Schlangenlinie, indem er sie in Form eines um einen Kegel geschlungenen Drahtes darstellt. Am besten allerdings kann man sich diese Linie zur Anschauung bringen, wenn man ein Bockshorn der Länge nach auftrennt. Die Schnittlinie ist die Schlangenlinie, die sich also nicht in der Fläche, sondern nur im drei dimensionalen Raum darstellen lässt.

Der Teil des Werkes, der am meisten Anspruch auf Beachtung, machen kann, ist dem Vorkommen der Schönheitslinie in der Natur gewidmet. Doch enthält auch er eigentlich nichts, was sich nicht auch schon bei seinen Vorgängern findet, und was sich bei ihnen nicht findet, ist misslungen. So weist er diese Linie noch an verschiedenen Knochen z. B. am Schenkelbein nach, dann an der Art, wie sich die Muskeln um die Knochen legen und an der Oberfläche des weiblichen Körpers mit ihrem Grübchen. Auch an schönen Köpfen sucht er sie nachzuweisen. An dem Kopfe eines alten Mannes schlängeln sich Bart und Haupthaar in Schlangenlinien. Ferner zeichnet er einen jugendlichen Kopf, führt an ihm eine Linie von der Stirn über Auge und Wange zum Halse und behauptet sie wäre die Schlangenlinie. Auch eine Anzahl Carrikaturen sollen als Beweis dienen, bei denen die Hässlichkeit zunimmt, je flacher diese Linie wird. In ähnlicher Weise wird die

Darstellung des Gemüthsausdruckes seiner Theorie dienstbar gemacht. Flache Linien bringen auf dem Gesicht einen närrischen und lächerlichen Ausdruck hervor. „Es ist die Unansehnlichkeit dieser Linien, welche, da sie eigentlich zu unbelebten Körpern gehören, man da sieht, wo Linien von mehr Schönheit und Geschmack vermutet werden, die das Gesicht närrisch und lächerlich macht.“ Er führt das auch mit dem Zeichenstift durch an Kinderköpfen mit „ihrem nichtsbedeutenden starren Blick, offenem Mund und einfältigen Grimassen,“ die gerade durch die zu flach gekrümmten Linien gebildet werden. Dagegen haben die Linien, welche ein angenehmes Lächeln um die Winkel des Mundes bilden, schöne Windungen; sobald jedoch das Lächeln in ein lautes Gelächter ausartet, verschwinden sie.

Wir sind am Schluss unserer Darstellung der Hogarth'schen Schönheitstheorie angelangt. Das einzige was sich an ihr überhaupt verteidigen lässt, ist ihre Bevorzugung wellen- und schlangenförmiger Linien. Sie ist schon vor ihm behauptet worden und damit wird sein Verdienst in ihr die Schönheit entdeckt zu haben, hinfällig. Das Neue, was er hinzugethan hat, ist von der dilettantenhaftesten Dürftigkeit, so sehr es auch im Kleide exacter Forschung daher schreitet. Als unübertreffliches Muster seiner „Forschung“ steht die objective Bestimmung dieser beiden Linien da. Interesse dagegen verdient der Teil, in dem er sie in der ihn umgebenden Welt nachzuweisen sucht. Für erbracht wird man allerdings den Beweis nicht erachten; das liegt einmal an der mangelhaften Induction und dann an der ganzen Art und Weise, die uns keine Garantie giebt, dass die nachgewiesenen Linien wirklich identisch sind mit der Wellen- und Schlangenlinie. Nicht einmal der Versuch ist von ihm gemacht worden zu zeigen, wie man eine Figur in Linien auflösen müsse; es macht den Eindruck als ob er auf seine Autorität hin von dem Leser Anerkennung für seine Resultate verlange. Man wird daher das Aufsehen, welches das Buch bei seinem Erscheinen erregte, der anerkannten Bedeutung des Verfassers als Maler zuschreiben müssen; einer eingehenden Kritik Stand zu halten, sind seine Ausführungen durchaus nicht geeignet.

In einem angenehmen Gegensatze auch hinsichtlich der Überzeugung der eigenen Vortrefflichkeit steht zu Hogarth der Pariser Physiker und Mathematiker Parent, der im Jahre 1700 im Journal des Savants unter dem Titel „De la nature de la beauté corporelle“ eine Abhandlung veröffentlicht hat. In Folge seiner französischen

Herkunft war eine frühere Erwähnung seiner Schrift nicht gut möglich. Seine Einreihung an dieser Stelle rechtfertigt sich aus der engen Verwandschaft seiner und Hogarths Ansichten, auf die schon Lessing in seiner Besprechung der Mylius'schen Uebersetzung von Hogarths Analysis of beauty hingewiesen hatte. Als einen wesentlichen Vorzug vor Hogarths Werk wird man es betrachten können, dass diese Abhandlung nicht beansprucht mehr als ein Essay zu sein und dass der Verfasser sich wenigstens über die Notwendigkeit klar ist, die Schönheitslinie objectiv zu bestimmen und dass er sich auch über die Art und Weise, wie dies zu geschehen habe, in eingehenderer Weise Gedanken gemacht hat, als Hogarth.

In der Einleitung behandelt der Verfasser zunächst die Proportion und spricht ihr als solcher die Schönheit ab, da sie gar nicht als das wahrgenommen wird, was sie ist. Es ist durchaus unmöglich, das einfache Verhältnis 5 : 20 von dem Verhältnis 5 : 19 oder 5 : 21 zu unterscheiden. Es ist daher widersinnig, von einem Wohlgefallen an einem Verhältnis zu reden, das man gar nicht fähig ist, aufzufassen. Dazu kommt noch, dass der Geschmack an den Proportionen nach Zeit und Völkern wechselt.

Im Gegensatze zu dieser schwankenden Bevorzugung der Proportion sucht der Verfasser diejenigen Formen zu entdecken, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern die vollste Anerkennung oder Abneigung gefunden haben. Betrachten wir ein schönes Gesicht wenn es anfängt hässlich zu werden, so bemerken wir, dass all die weichen und rundlichen Curven, aus denen es bestand, sich in scharfe Vertiefungen oder Erhöhungen verwandeln. Nase und Kinn werden spitz, die Linie der Augenbrauen wird winkelförmig, die Wangen hohl, die Backenknochen treten hervor, der Mund verliert seine schwellenden Formen und fällt ein. Alle Muskeln des übrigen Körpers werden dürr und lassen die Kochen hervortreten. Als die geeignetesten Formen dagegen um die Schönheit zu erzeugen, treten uns Curven mit convexen und concaven Einbiegungen entgegen. Daher stammt die Schönheit fleischiger Menschen und besonders der Frauen und Kinder „à cause de leur embonpoint et des rondeurs de leur muscles." Erhöht wird dieser Reiz, wenn zu diesen einfachen Einbiegungen convexe und concave, zu einander im Gegensatze stehende, Formen treten und die Übergänge aus weichen und sanften Curven bestehen. Solche Linien finden sich an den Augenbrauen, am Übergang der Nase zur Wange, von der Wange zum Kinn u. s. w. Der grosse Reiz dieser Formen

ist auch der Grund, weshalb man aus nichts so sehr auf die Schönheit einer Frau schliessen kann, als aus der Rundung ihres von hinten gesehenen Nackens. Auch in der Tier- und Pflanzenwelt findet der Verfasser die Herrschaft dieser Linien bestätigt. Zum Schluss macht er dann noch die Bemerkung, auf die oben schon hingewiesen wurde, dass eine Untersuchung aller Curven auf ihre Schönheit hin nötig wäre, um die schönste zu entdecken und dass sich daran eine weitere Untersuchung zu schliessen habe, deren Aufgabe es wäre den Ursprung dieses Gefallens zu ergründen.

Werfen wir einen prüfenden Blick auf dies Essay, so finden wir in ihm die wesentlichen und einzig bedeutungsvollen Ausführungen Hogarths schon mehr als 50 Jahre vor dem Erscheinen der Analysis of beauty niedergelegt in einer Weise, die die Vermutung nahe legt, Hogarth habe dieses von ihm nicht angeführte Schriftchen sehr wohl gekannt. Angenehm berührt ferner einmal das Fehlen von nichtssagenden und nichtsbeweisenden theoretischen Ausführungen, die die Lektüre des Hogarth'schen Buches so unerquicklich machen, und dann vor allem die tiefere Einsicht in die Mängel seines Systems. Es ist ihm durchaus klar, dass die blosse Abwechslung von convexen und concaven Curven nicht ausreicht die Schönheit zu erzeugen, sondern dass dies der Punkt ist, an dem die eigentliche Untersuchung erst einzusetzen habe. Lessing vermutet auch, dass er in seinen mathematischen Schriften eine Berechnung der Schönheitscurve versucht habe, jedoch ist es mir nicht möglich gewesen in seinen gesammelten Schriften etwas derartiges aufzufinden. Besonders bemerkenswert ist, dass sich bei ihm auch schon Anfänge zur Unterscheidung der Wellen- und Schlangenlinie finden. Man wird die Stelle, in der er den Reiz der einfachen Einbiegungen durch den Gegensatz convexer und concaver Formen gesteigert wissen will, wohl in diesem Sinne verstehen müssen, besonders wenn man seine angeführten Beispiele dabei in Betracht zieht, die sich mit den Hogarth'schen Beispielen für die Schlangenlinie decken.

Mit Alison tritt der erste Vertreter der associativen Psychologie in der Ästhetik auf. Sein Werk „On taste" betitelt, erfreut sich bei den Engländer grosser Anerkennung. Dugald Stewart ist ihm vielfach gefolgt und auch Bain steht in naher Beziehung zu ihm und behandelt seine Lehre ziemlich ausführlich. Dagegen ist es bei uns, trotzdem es von Heydenreich ins Deutsche übersetzt ist, verhältnismässig unbekannt. Ueberweg in seinem Grundriss erwähnt es nicht

einmal und auch in den verschiedenen Geschichten der Ästhetik wird er nicht genannt.

Das Werk zerfällt in zwei Teile. Der erste rein psychologische Teil ist betitelt: „Ueber die Natur der Empfindungen des Schönen und Erhabenen.“ Der zweite Teil sucht das Erhabene und das Schöne in der uns umgebenden Welt auf: „Ueber das Erhabene und Schöne der materiellen Welt.“ Wie sich schon aus dem Charakter seiner wissenschaftlichen Anschauung als eines Vertreters der Association ergiebt, haben Formen bei ihm nur eine Bedeutung, in so fern sie etwas ausdrücken. So erkennt er an, dass Erhabenheit oft durch materielle Grösse ausgedrückt wird, aber nur auf dem Wege der Association und nicht in Folge einer ursprünglichen Fähigkeit. Denn erstens giebt es keine bestimmte Grösse, die für sich allein und besonders erhaben wäre; zweitens ist dieselbe sichtbare Grösse, die in dem einen Gegenstand erhaben wirkt, in einem anderen oft sehr weit von dieser Wirkung entfernt und umgekehrt, und drittens „hat die Grösse, je nachdem wir sie von der einen oder anderen Seite betrachten, einen verschiedenen Charakter der Erhabenheit, welche den verschiedenen Ausdrücken solcher verschiedenen Ansichten entsprechen, da sie doch, wenn sie an und für sich selbst und von jedem Ausdruck unabhängig erhaben wäre, in allen Fällen denselben Grad und denselben Charakter der Erhabenheit besitzen müsste.“

In diesen Ausführungen liegt eine beachtenswerthe Kritik jeder formalistischen Ästhetik.

Von demselben Standpunkt aus betrachtet er auch die Schönheit der Proportion und die Schönheit der Formen. Nur führt er hier als Hilfsprinzip die Tauglichkeit ein, die bei ihm gerade wie die Nützlichkeit bei anderen Ästhetikern zu einer Quelle der Schönheit wird. Er verfällt damit in denselben Fehler, den Home mit seiner Schönheit des Verhältnisses begangen hat, nur ist er darin nicht so engherzig, wie jener. Seine Ansicht führt er durch an den architektonischen Maassen und er sieht in ihnen erstens den Ausdruck der Tauglichkeit einer ausreichenden Unterstützung der getragenen Massen durch die tragenden; zweitens den Ausdruck der Tauglichkeit für den Charakter des Gebäudes; drittens für die besondere Absicht des Gebäudes. Bei dem letzten Gesichtspunkt ist der Nützlichkeitsstandpunkt unverkennbar; die beiden ersteren nähern sich mehr einer richtigen ästhetischen Auffassung, doch ist hier ohne Noth in formalistischer Weise die Tauglichkeit als Prinzip eingeführt worden, während es

richtiger gewesen wäre, die architektonischen Maasse in direkte Beziehung zum Charakter des Gebäudes und zu den tragenden und getragenen Massen zu setzen. Jedem Kunstwerke ist irgend ein ästhetischer Zweck immanent und die „Tauglichkeit" zu diesem X als ein Prinzip aufstellen heisst nur die Lösung der Aufgabe hinausschieben. Darin ist Alison unklarer als Home mit seiner Schönheit des Verhältnisses, der damit wenigstens eine klare Vorstellung verbindet, wenn man auch ihre Verwertung in der Aesthetik bekämpfen muss.

In dem Kapitel von der Schönheit der Formen betrachtet er zunächst die Linien, die einen Körper einschliessen; denn „Form ist Materie umschrieben von Linien." Gerade Linien können keine Materie einschliessen, es kommen daher nur Winkellinien, krumme und gewundene Linien in Betracht. Ihre Schönheit ist abhängig von dem, was sie ausdrücken. Zu denjenigen Eigenschaften, die stets gefallen, gehören Feinheit, Niedlichkeit und ruhige Gemächlichkeit, daher sind diejenigen Linien, die dies am besten ausdrücken, auch die schönsten. Am vollkommensten ist dies bei der krummen Linie der Fall und daher ist sie auch im Allgemeinen die schönste. Diese Ansicht ist eine Annäherung an Hogarth, was der Verfasser auch selbst betont; ebensosehr betont er jedoch auch, dass dies nur in so weit der Fall ist, als sie etwas angenehmes ausdrückt und, dass es auch Ausnahmen von der Hogarth'schen Regel giebt. — Neben den gewöhnlichen krummen Linien führt er als eine besondere Art die Schlangenlinie an, bei der wir die Vorstellung ruhiger Gemächlichkeit und Freiheit haben, wie wir das empfinden bei einer sich um einen Stamm windenden Rebe, einem sich dahinschlängelnden Flusse u a. m Im Gegensatze dazu drücken Winkellinien im Allgemeinen Härte, Stärke, Dauerhaftigkeit aus.

Neben den Unterschieden in der Richtung der Linien giebt es auch noch solche hinsichtlich ihrer Stärke. Dicke Linien drücken Schärfe und Rauhigkeit aus, dünne Linien Feinheit, Sanftheit, Delikatesse. „Unter einer Anzahl gerader Linien ist immer diejenige die schönste, welche die feinste ist, oder welche, wenn sie fortgesetzt würde, den Anschein der geringsten Quantität von Materie hätte, welche zu ihrer Bildung verwandt werden müsste."

Durch eine Kombination der verschiedenen Eigenschaften der Linien kommt Alison zu einem Gradmesser für die Schönheit der in der Natur vorkommenden einfachen Linien.

I. „Starke ebene Linien drücken Stärke und Gefälligkeit aus: sie haben also einen Grad von Schönheit. Feine und ebene Linien drücken Delikatesse und Gefälligkeit aus: sie sind demnach schöner als die ersten.

II. Starke und Winkellinien drücken Stärke und Härte aus, sie sind daher selten schön: feine und Winkellinien drücken Delicatesse und Rauhigkeit aus, sie sind daher nur dann schön, wenn der Ausdruck der Delikatesse den andern überwiegt.

III. Starke und gewundene Linien drücken Stärke und Gefälligkeit, oder Delikatesse aus. Ihre Wirkung wird durch diese Mischung vernichtet: sie sind daher gleichgültig, wenn nicht gar unangenehm. Feine und gewundene Linien drücken Delikatesse und ruhige Gemächlichkeit aus: sie sind daher ganz besonders schön.

IV. Die starken und Winkellinien sind am wenigsten schön; die schönsten sind feine und gewundene Linien."

Damit sind Alisons Ansichten über das vorliegende Gebiet erschöpft. Herrscht bei der Analysis der ästhetischen Gefühle auch in manchen Fällen eine gewisse Engherzigkeit, so muss man ihm doch einen unendlich weiteren Blick als seinen Vorgängern zugestehen und es ihm als besonderes Verdienst anrechnen, dass er von der faden selbstgefälligen Einseitigkeit Hogarths in moderne Bahnen eingelenkt ist und Ansichten ausgesprochen hat, mit denen sich überhaupt verhandeln lässt. Die einseitige Betonung alles weichen, fliessenden hat er zwar ebenfalls mit seinen Vorgängern gemeinsam und nicht nur mit diesen. Die grossen Schönheiten des herben männlichen Charakters hat die Ästhetik bis fast auf unsere Tage nicht zu würdigen verstanden. Immerhin bedeutet Alison einen Fortschritt gegenüber seinen Vorgängern und sein innerer Werth kommt auch darin zum Ausdruck, dass er Schule gemacht hat. Die bedeutendsten unter den Männern, die ihm geistig nahe stehen, dürften Dugald Stewart und Alexander Bain sein, wenngleich auch die vorliegende Frage wenig geeignet ist, das Verhältnis, in dem sie zu einander stehen, anschaulich zu machen.

Dugald Stewart bietet für die vorliegende Frage nur eine geringe Ausbeute. In seinen Essays hat er zwar verschiedene ästhetische Fragen eingehend erörtert, ohne sich jedoch auf die Theorie der räumlichen Formschönheit näher einzulassen; und es wäre berechtigt, ihn hier ganz zu übergehen, hätte er nicht eine originelle Begründung gegeben, weshalb regelmässige Formen den unregelmässigen vorgezogen zu werden pflegen. Es beruht das nämlich nach seiner Meinung auf

dem Prinzip des ausreichenden Grundes. Vorausgeschickt muss werden, dass er seine Untersuchung auf „rein ornamentale Dinge beschränkt, die zugleich keinen Anspruch machen, Naturnachahmung zu sein. Hier ist der Grund für den unangenehmen Eindruck, den unregelmässige Formen machen, darin zu suchen, dass ihre Anzahl unendlich ist und man keinen Grund einsehen kann, weshalb die Wahl des Künstlers gerade auf diese und nicht auf eine andere gefallen ist.“ Geschickt führt er hier einige Beispiele aus dem Leben an, um seine Behauptung zu erläutern. „Bei einem völlig für sich und auf ebener Grundlage stehenden Hause, würden wir uns geradezu vor den Kopf gestossen fühlen, wenn die Thür nicht genau in die Mitte gesetzt wäre, oder wenn auf der einen Seite der Thür sich ein Fenster befände, aber kein korrespondierendes auf der anderen Seite. Kommt es nicht daher, dass wir nicht verstehen können, wie die Wahl des Architekten sich gerade so hat entscheiden können, wo doch alle Umstände so genau gleich sind? Dieser unangenehme Eindruck ist zum grossen Teil vernichtet, sobald man entdeckt, dass irgend etwas nützliches dabei bezweckt worden ist, oder sobald die Nachbarschaft eines anderen Hauses, oder irgend eine Sonderheit im Grundriss uns die Vorstellung erlaubt, dass irgend eine vernünftige Absicht im Gehirn des Künstlers existirt haben mag, obgleich wir unfähig sind sie aufzuspüren. . . . Die schräge Stellung der Fenster an einem Hause würde unerträglich sein, aber Nützlichkeit oder vielmehr Nothwendigkeit söhnt das Auge damit in einer Schiffskabine mit einem Male aus.“

Diese Beispiele sind absichtlich ausführlich wiedergegeben worden, weil in ihnen das treffendste Argument für die Ansicht des Verfassers enthalten ist, wenngleich es auch hier nicht schwer sein dürfte anders zu interpretieren Die weitere Entwicklung seiner Theorie kann entschieden nicht glücklich genannt werden. Er fährt fort, nachdem er das Missfallen an unregelmässigen Figuren nach dem Prinzip des zureichenden Grundes erklärt hat: „Die Verschiedenheit der regelmässigen Figuren ist gleichfalls zahllos, das muss man zugestehen, aber hier kann, vorausgesetzt, dass die Seitenzahl einmal festgelegt ist, keine augenscheinliche Laune des Künstlers in ihrer Anordnung dem Beschauer eine unangenehme und unverständliche Überraschung bereiten. Folgt hieraus nicht zum Teil wenigstens, dass in rein ornamentalen Dingen, wo auch nicht der kleinste Nutzen beabsichtigt ist, der Kreis ein Übergewicht hat über alle andern?“

Mit andern Worten ausgedrückt: Je mehr uns bei einem rein ornamentalen Gebilde die Folge abgeschnitten ist: „Weshalb so und nicht anders?“ desto höher steht es vom ästhetischen Standpunkte aus.

Sehen wir zunächst davon ab, dass dem Verfasser sich hier das ästhetische Wohlgefallen in ein rein verstandesgemässes Reflectieren verwandelt hat, so bleibt die Frage noch zu erörtern, ob seine sonstigen Schlüsse ganz einwandsfrei sind. Für den Kreis scheint seine Behauptung zuzutreffen. Das charakteristischste an ihm ist wohl seine Indifferenz; er hat keine Richtung, kein Oben und Unten und ebensowenig kann man bei ihm von Graden der Regelmässigkeit reden. Diesen Eigenschaften, die den vom Verfasser aufgestellten Forderungen in hohem Masse entsprechen, scheinen ihm aber doch eine andere Stellung in der Ornamentik anweisen zu müssen als er inne hat. Thatsächlich nämlich ist die vom Verfasser behauptete Bevorzugung nicht so bedeutend, und wo sie vorhanden ist, beruht sie auf anderen Gründen als der im Voraus befriedigten Fragen nach dem zureichenden Grunde. Der Kreis findet nämlich seine Anwendung nur dort, wo die Indifferenz der Richtung, eines Oben und Unten dem ästhetischen Verständnis nahe gerückt werden soll, und wo das nicht der Fall, wo im Gegensatze dazu ein Oben und Unten, eine Richtung, ausgesprochen werden soll, da ist der Kreis verpönt. Mag nummerisch der Kreis ein Übergewicht vor anderen Gebilden haben, es beruht auf anderen Gründen, als der Verfasser angiebt; denn wollte man seine Argumentation bis zu ihren letzten Consequenzen verfolgen, so müsste man sagen, nur der Kreis habe, weil er eben allen diesen Anforderungen entspricht, Anspruch auf Verwendung. Höchstens dürften um anderen ästhetischen Faktoren, wie der Lust an der Abwechslung und der Unlust an dem ewig Gleichen zu genügen, die ihm in dieser Indifferenz am nächsten stehenden Figuren neben ihm verwandt werden. — Sich diese Folgerung klar machen heisst sie ablehnen.

Aber auch aus anderen Gründen ist die Beweisführung des Verfassers unhaltbar. Eine unregelmässige Figur, behauptet er, missfällt, weil stets die Frage offen bleibt, weshalb so und nicht anders. Nun bleibt aber bei allen anderen Figuren, vielleicht mit der einzigen Ausnahme des Kreises dieselbe Frage bestehen, wenn auch die Möglichkeit zu combinieren bei regelmässigen Figuren von geringer Seitenzahl nicht so gross ist als bei vollkommen unregelmässigen Gebilden. Es ist aber durchaus falsch anzunehmen, dass diese offene

Frage weniger unangenehm ist, wenn die Zahl der möglichen Antworten beschränkt ist. Im Gegenteil; das Dilemma ist am unangenehmsten, wenn ich eine eng begrenzte Zahl vor mir habe, und nirgend ein Anhaltepunkt sich bietet für ein Übergewicht nach einer Seite.

Wenn nun das, was der Verfasser ausführt, nicht einwandsfrei ist, so wird man doch einen positiven Kern herausfinden können, der nur versteckt ist hinter einem falschen Erfassen des ästhetischen Gefallens. Das ästhetische Gefühl ist eben kein Reflectieren über das Thema des zureichenden Grundes, sondern ein Beseelen der Form, ein sich Hineinfühlen in sie. Wo die Gestaltung der Form dieses Einfühlen ermöglicht, da entsteht Lust, im anderen Falle Unlust. Nun drücken die regelmässigen Gebilde stets etwas aus, was sich im ästhetischen Sinne nachfühlen lässt und darin ist ihre Bewerthung begründet, in dem Gefühl des ästhetischen Verständnisses für die Form, nicht aber darin, dass der Beschauer der Frage enthoben ist: Weshalb so und nicht anders."

Aus der gleichen Quelle fliesst nun auch das Missfallen an unregelmässigen Formen, sofern sie nicht der Ausdruck eines innerlichen sind. Solche Formen sind für die ästhetische Auffassung unverständlich, wie sinnlose Worte für die verstandesgemässe Auffassung. Das unangenehme Gefühl der Spannung wird nur gelöst, wenn es gelingt, sie ästhetisch aufzufassen. Das ist im Grunde dasselbe, als wenn der Verfasser sagt, dass der unangenehme Eindruck unregelmässiger Formen verschwindet, sobald wir entdecken, dass irgend eine nützliche Absicht damit verbunden ist, oder uns auch nur vorstellen können, dass der Künstler irgend eine verständige Absicht dabei gehabt habe. Gerade dieser letzte Punkt, das Ahnen einer verständigen Absicht, ist geeignet zu zeigen, wie nahe manche Geister der damaligen Zeit einer richtigen Auffassung des ästhetischen Gefallens waren. Auch hier ist das reflexionslose Sichhineinversenken das erste und leichteste und erst bei der scharfen Analysis des Eindruckes treten die Schwierigkeiten auf. Wenn man aber auch betont, was den Verfasser mit der Jetztzeit verbindet, so darf man andererseits doch nicht blind dagegen sein, was alles ihn von uns trennt. Das „Einfühlen" der neueren Ästhetik gehört eben speziell ihr an und was man früher findet, sind sehr dürftige Bruchstücke, aus denen der gute Wille, das Positive herauszuholen, gewöhnlich mehr macht, als er verantworten kann. Vielleicht ist das in dem vorliegenden Falle auch schon geschehen.

Wir sind hiermit an das Ende der englischen Ästhetik im 18. Jahrhundert und eigentlich der englischen Ästhetik überhaupt gelangt; denn von dieser Zeit an ist das Interesse der englischen Philosophie fast ausschliesslich der Psychologie und der Begründung der Induction zugewandt. Jedoch finden sich bei dem engen Zusammenhang zwischen Psychologie und Ästhetik in den betreffenden Werken einige ästhetische Betrachtungen. So berührt der ältere Mill in seiner Analysis of human mind Lond. 1829 auch ästhetische Fragen, ohne jedoch auf das hier behandelte Gebiet einzugehen. Nur in einer Anmerkung der zweiten Auflage des Werkes, die von dem jüngeren Mill 1869 besorgt worden ist, sucht dieser das Wohlgefallen an der Wellenlinie zu erklären. Die natürlichen Bewegungen unserer Glieder sind alle Wellenförmig und beschreiben Kreise oder Teile von Kreisen, die ineinander laufen. Jede andere Bewegung ist deshalb erzwungen und die Wirkung einer besonderen Anstrengung. Wir associeren daher die Wellenlinie mit den angenehmen Vorstellungen von Leichtigkeit und Abwesenheit von Zwang und bewerten sie dementsprechend hoch. — Etwas genauer geht Alexander Bain in seinem Werke „Moral and mental science“ Lond. 1868 auf diese Fragen ein, und diese Ausführungen sollen hier kurz skizziert werden, um zu zeigen, welchen Abschluss die Gedanken früherer Ästhetiker bei einem hervorragenden Forscher der Gegenwart gefunden haben.

Unser Wohlgefallen an der Harmonie und unser Missfallen an der Disharmonie führt Bain zurück auf das Gesetz der Selbsterhaltung. Bei der Harmonie können wir eine wechselseitige Unterstützung der Nervenbahnen annehmen, bei der Disharmonie Widerstand und Kraftverlust Hieraus erklärt sich auch das Wohlgefallen an den einfachen Verhältnissen. So sollen Linien oder Flächen dementsprechend nur in Halbe, Drittel oder Viertel geteilt werden. In dem Wohlgefallen an diesen einfachen Verhältnissen besteht auch die Schönheit der Drei- und Vierecke und der Proportionen von Räumen und Gebäuden. Ein Viereck, welches dreimal so lang als breit ist, gefällt dem betrachtenden Auge mehr, als wenn kein Verhältnis unterscheidbar wäre. Ebenso ist ein Raum gut proportioniert, wenn seine Länge, Breite und Höhe einfachen Verhältnissen folgen, wie 4 : 3 oder 3 : 2. Gleichheit der Winkel in eckigen Figuren ist der Ungleichheit vorzuziehen und Winkel von 30°, 45°, 60° als einfache Teile des Rechten sind angenehmer, als die incommensurabelen Winkel. Die Anwendung dieses Gesetzes auf Architektur und Ornamentik ergiebt

z. B. dass bei Anordnungen von Säulen, Pfeilern etc. die Zwischenräume gleich sein müssen, oder dass doch, wenn ein Wechsel von engeren und weiteren Zwischenräumen vorgezogen wird, Einheit in dieser Mannigfaltigkeit herrschen muss.

Auch die Schönheitslinie ist in ihrer Gestaltung durch die Harmonie bedingt. Der Muskelsinn unseres Auges ist die Ursache des Wohlgefallens an wachsenden und schwindenden Bewegungen, kurz an der Curve. Sie sind das Abbild der sich in Bewegungen kund gebenden Harmonien des Auges, in denen die Zeit regiert, wie in einem Tanz. Doch auch noch andere Gründe hat das Wohlgefallen an der Curve. Ihr ist in besonderem Masse der Eindruck der Leichtigkeit eigen, wie ja auch die Bewegung unserer Gliedmassen curvenartig ist und gradlinige Bewegung nur mühsam zu erreichen ist. Dieser einfache Reiz an der krummen Linie kann mit dem an der Proportion verbunden und auf diese Weise gesteigert werden. Dies ist der Fall beim Kreise und auch bei der Ellipse.

Im Gegensatz zur Curve erregt die gerade Linie in den meisten Fällen den Eindruck des Zwanges und wirkt dadurch unangenehm. Wo sie schön ist, da liegt ihr Reiz entweder in der Proportion oder in ihrer einleuchtenden Nützlichkeit. So gefällt uns die gradlinige Furche, wenn wir an die Arbeit des Pfluges denken, während bei der Senkrechten sich in die Betrachtung die Vorstellung verwebt, dass Körper gegen ihre Schwerkraft aufgehalten werden. Die Association der Schwere und die Unterscheidung von Druck und Stütze spielen überhaupt eine grosse Rolle. Mangelhafte Unterstützung erregt in uns den Eindruck der Furcht und missfällt aus diesem Grunde. Doch ist andererseits das ästhetische Interesse mit dem Eindruck einer ausreichenden Unterstützung noch nicht erschöpft. Es kommt auch darauf an, dass das befriedigende Gefühl der Sicherheit mit dem geringsten Aufwand von Mitteln erreicht wird. Auf diese Weise wird unser Gefühl und unser Bedürfnis nach Sicherheit befriedigt und zugleich ein erhabener Eindruck erregt, wenn man sieht, wie grosse Wirkungen mit scheinbarer Leichtigkeit hervorgebracht werden. Als Beispiel führt er die Pyramide an, die einen schwerfälligen Eindruck macht, wenn man sich vorstellt, dass sie nur bestimmt ist ihre eigene Last zu tragen, und im Gegensatz dazu werden wir um so mehr durch einen Gegenstand befriedigt, der sich in die Lüfte streckt ohne solche Materialverschwendung. Dies thun in hervorragender Weise Obelisk und Säule.

Eine Kritik der Untersuchungen Bains fällt nicht mehr in den Rahmen der vorliegenden Arbeit, da seine Ansichten nur wieder gegeben sind um den Weg zu kennzeichnen, den die Entwicklung der ästhetischen Theorien seit dem vorigen Jahrhundert genommen hat. Nur auf eines soll hingedeutet werden. Das Wohlgefallen an der Harmonie erklärt Bain aus dem Selbsterhaltungstrieb, aus der wechselseitigen Unterstützung, die ähnlichen Dingen in den Nervenbahnen zu Teil wird. Die Nervenbahn ist, wenn sie durch einen Eindruck erregt war, für ähnliche Eindrücke oder denselben in gleichen Zwischenräumen wiederkehrenden Eindruck besonders leicht zugänglich. Es ist leicht einzusehen, dass dadurch Lust entsteht. Bei der Erklärung des Wohlgefallens an der Curve hätte dieser Weg ebenfalls nahe gelegen, und von anderer Seite ist er auch betreten worden. Statt dessen sucht der Verfasser durch die Annahme rythmischer Augenbewegungen die Schwierigkeit zu lösen und die Muskelempfindungen dafür verantwortlich zu machen. Er hat dabei übersehen, dass wir Linien und Gegenstände gar nicht dadurch auffassen, dass wir ihren Umrissen mit demAuge folgen. Das Bild wird mit einem Male aufgefasst und höchstens noch ein korrigierender Blick darauf geworfen. Damit ist es dann natürlich auch unvereinbar, dass das Wohlgefallen an Curven seinen Grund habe in den angenehmen Augenbewegungen, mit denen wir ihnen folgen. Aber selbst wenn wir von dieser Unmöglichkeit absehen, läst sich die Argumentation des Verfassers doch nicht halten. Das einzige, was daraus resultieren würde, wäre, dass die Augenbewegungen angenehm sind, und es ist nicht einzusehen wodurch man bewogen werden könnte die Annehmlichkeit der Augenbewegungen auf die Curven zu übertragen. Im Gegentheil; wir scheiden sehr genau dazwischen und es wird uns nie vorkommen, dass uns etwas hässliches gefällt, mögen wir es noch so bequem anschauen, oder umgekehrt. Aus diesen Gründen dürfte Bains Versuch das Wohlgefallen an Curven auf den Muskelsinn zurück zuführen, als verfehlt zu betrachten sein und eine Erklärung, die auch hier das Gesetz der Selbsterhaltung in ähnlicher Weise wie bei der Erklärung des Wohlgefallens an der Harmonie, den Vorzug verdienen.

Fassen wir zum Schluss noch einmal das Resultat dieser langen Entwicklung der Theorie der räumlichen Formschönheit ins Auge. Erfreulich ist es fast nur in den Teilen, wo es mit beeinflusst worden ist durch die Ergebnisse der Psychologie, die ja den Engländern seit Jahrhunderten fast unbestritten als Domaine zu eigen ist. Dort sehen

wir erfreuliche Resultate, wie z. B. bei der Erklärung des Wohlgefallens an der Harmonie. Auch in den Versuchen, das Wohlgefallen an der Curve zu erklären, stecken nicht unbedeutende Gedanken, ohne dass es uns jedoch möglich gewesen wäre, damit ganz einverstanden zu sein. Wo es aber über die psychologische Analysis hinaus geht, wo es darauf ankommt, der Ästhetik als einer normativen Wissenschaft ihr Recht zu Teil werden zu lassen, da befriedigen sie nicht. Es mag genügen darauf hinzuweisen, dass es ihnen nicht gelungen ist, in das Wesen der Proportion einzudringen. Was Bain z. B. über die Anordnung der Länge, Breite und Höhe bei Bauwerken sagt, ist durchaus aus der Luft gegriffen. Ein Viereck z. B., das dreimal so lang als breit ist, wirkt nicht angenehmer als ein anderes, bei dem wir dieses Seitenzerhältnis erkennen, schon aus dem Grunde, weil es uns im ersten Falle auch schon unmöglich ist, das thatsächlich vorhandene Verhältnis zu erkennen. Dabei ist noch ganz davon abgesehen worden, dass ein Viereck mit dem Seitenverhältnis 1 : 3 überhaupt nur sehr wenig bevorzugt werden dürfte. Noch trauriger ist das Ergebnis bei der Beurteilung einfacher geometrischer Gebilde. Treffende Einzelbemerkungen finden sich häufig, aber eine Verarbeitung im ästhetischen Sinne fehlt völlig. Ja man kann auf diesem Gebiete kaum mehr von einer historischen Tradition reden. — Nach den Leistungen der englischen Ästhetiker werden wir die Frage nach der Theorie der räumlichen Formschönheit noch immer als eine offene betrachten müssen.

Die Deutschen.

Die deutsche Ästhetik hat seit ihrer Entstehung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Führerrolle auf diesem Gebiet eingenommen bis auf unsere Zeit, in der sie nur während weniger Jahrzehnte in der ersten Zeit ihres Bestehens an der englischen Ästhetik eine gewichtige Rivalin hatte. Diese Rivalität tritt auch auf dem vorliegenden Gebiete zu Tage und zwar scheinen hier die Engländer den Deutschen den Rang abzulaufen. Zum wenigsten übertreffen sie sie an Zahl und Umfang der einschlägigen Werke. Qualitativ dürften sie wohl auf einer Stufe stehen. Einseitige, sehr einseitige Induction herrscht auch hier, aber in der Begründung dessen, wss schön ist, zeigt sich bei den Deutschen ein unendlich reineres ästhetisches Bewusstsein. Diese fade Betonung des Nützlichkeitsstandpunktes, die den Engländern auch in ihren hervorragendsten Vertretern anhaftet, weicht bei den Deutschen einer tieferen, innigeren Auffassung der wahren Schönheit. Was jedoch die deductive Begründung ihrer Theorien betrifft, so werden wir auf dem vorliegenden Gebiete nur wenig Gelegenheit haben, die alte Bedeutung der Deutschen im systematischen Denken bestätigt zu finden. Bei einem Manne wie Winkelmann ist sie ganz unzulänglich und andere, deren Bedeutung wieder auf diesem Gebiete liegt, leisten in der Theorie der Schönheit räumlicher Formen nichts. Mag es also immerhin scheinen, dass hier die Deutschen hinter den Engländern zurückstehen; der Grund dieser Inferiorität ist nicht in einer allgemeinen Inferiorität der deutschen auf dem Gebiete der Ästhetik den Engländern gegenüber begründet. Wenn das hier nicht zu Tage tritt, so hat das seinen Grund darin, dass sich die hervorragenden ästhetischen Kräfte der Deutschen auf anderem Gebiete bethätigt haben und dort Werke geschaffen haben, an die die Engländer nicht hinanreichen. Denn die deutsche Ästhetik hat vor allem unter der Einwirkung Kants sehr bald einen Weg ein-

geschlagen, der von diesen populären Erörterungen sehr weit abliegt. Das Verhältnis gestaltet sich also gerade umgekehrt; unbefriedigt von den halben und viertel Resultaten einer mangelhaften Induction, strebte sie zunächst einen Grund zu legen, auf dem weiter zu bauen sei. Dass dieser Weg, wenn vielleicht auch nicht absolut richtig, doch dem anderen entschieden überlegen sei, dafür ist der Beweis, dass die deutsche Ästhetik in ihren hervorragenden Vertretern heut die Welt beherrscht, während die englische Ästhetik in der Geschichte dieser Wissenschaft ein kümmerliches Dasein fristet.

Der hervorragendste Vertreter auf unserem Gebiet ist Winckelmann; Rafael Mengs bietet fast gar nichts, daran schliessen sich Hagedorn, der Bruder des Dichters und Ben David.

Bevor wir auf diese eingehen, müssen wir einen Blick auf diejenigen Ästhetiker werfen, die sich mehr oder weniger eng an Baumgarten anlehnen. Es kommt hier nur Sulzer in Betracht; denn das wenige, was Riedel in seiner „Theorie der schönen Wissenschaften“ über unser Thema sagt, geht über einige treffenden Bemerkungen gegen Home, hinter dem er übrigens weit zurücksteht, nicht hinaus.

Für Sulzers ästhetische Ansichten kommen zwei Werke in Betracht: Die „Untersuchung über den Ursprung angenehmer und unangenehmer Empfindungen“ vom Jahre 1751—52 und seine „Theorie der schönen Künste.“ Wir können es uns versagen, auf seine Schönheitslehre irgendwie einzugehen, da sie mit seinen hierher gehörigen Bemerkungen in keinem näheren Zusammenhang steht. Es ist das zu bedauern, denn gerade seine „Untersuchungen über den Ursprung angenehmer und unangenehmer Empfindungen“ wären geeignet gewesen, zu einer eigenartigen Auffassung der Schönheit räumlicher Formen hinzuführen, einer Auffassung, der wir später in Oerstedts ästhetischen Untersuchungen begegnen werden. Um nämlich seine Behauptung, dass das Mannigfaltige in höherem Masse unser Gefallen nach der positiven Seite errege, als das Einförmige, zu beweisen, macht er auf die Schönheit verschiedener mathematischer Lehrsätze aufmerksam, aus der sich dieses Prinzip ergeben soll. Leider bleibt er hier bei der begrifflichen Auffassung dieser Mannigfaltigkeit stehen; hätte er dagegen den ästhetischen Eindruck, der den betreffenden Lehrsätzen zu Grunde liegenden Figuren ins Auge gefasst, so dürfte er zu Resultaten von weitgehenderem Interesse gelangt sein.

Auch in seinem Hauptwerk, der „Theorie der schönen Künste“ in fünf Bänden wird man sich vergebens bemühen eine Abhängigkeit

seiner hierhergehörigen Bemerkungen von seinen principiellen Erörterungen über das Wesen des Schönen zu constatieren. Doch ist hier diese Systemlosigkeit noch zu erklären; denn er behandelt das Gebiet der gesamten Ästhetik und vieles andere, was nicht dazu gehört, in lexikographischer Form und kommt in seiner breiten Schreibseeligkeit aus einem ins andere ohne streng logischen Zusammenhang.

Unter dem Schlagwort Harmonie führt er unter ihren positiven Bedingungen die Vermeidung des Eckigen und Spitzigen und sieht ihr Wesen in dem Schlängelnden und Wellenförmigen. Dasselbe betont er auch an anderen Stellen und führt hier als Grund der Schönheit die Einheit an: „Die Einheit der Linie des ganzen Umrisses scheint die erste notwendige Eigenschaft der Schönheit des Umrisses zu sein. Eine einzige ungebrochene Linie muss die ganze Figur umschliessen. In dieser Linie muss nichts gerades sein, alles muss sich wellenförmig bald mehr, bald weniger runden, aber mit so sanften Abwechslungen, das man vom ausgebogenen auf das eingebogene, von dem mehr gekrümmten auf das gerade laufende durch unmerkliche Stufen kommt, so dass das Auge um den ganzen Umriss sanft fortglitschen könne.“ Besonders aufmerksam macht er auf die Wirkung, die von der wechselnden Stärke der umschreibenden Linie herrührt: „Im Umriss kann nicht einerlei Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den vortrefflichen Umriss, wie ihn Rafael gemacht hätte, mit einer dünnen überall gleich bleibenden Linie nachziehen würde, benehme ihm dadurch fasst alle Kraft.“ Es sind dies ganz verständige Ansichten, die Sulzer hier vorträgt. Was er z. B. über die Schönheit des Umrisses sagt stimmt ganz überein mit den Ergebnissen der modernen Psychologie, die das Wohlgefallen an der Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Formen — und das findet ja bei der Wellenlinie statt — dadurch zu erklären sucht, dass das Auge, wenn es einmal etwas aufgefasst hat, ganz besonders disponiert ist, das gleiche oder etwas ähnliches wieder aufzufassen und dadurch betriedigt wird. Was seinen Ansichten jedoch ein wesentliches Interesse nimmt ist erstens, dass diese oder eine ähnliche Begründung bei ihm nicht vorhanden ist; er stellt nur die Thatsache hin; zweitens aber, dass er sie im engen Anschluss an Winkelmann und die Engländer geschrieben hat; denn die betreffende Stelle findet sich in der letzten Auflage seines Werkes vom Jahre 1792—94. Überdies aber liegt es ihm völlig fern die Frage irgendwie principiell lösen zu wollen. Die vorgetragenen Ansichten sollen nur

eine beschränkte Gültigkeit haben, wie er ja auch ausdrücklich sagt, „es wäre Tollheit, eine Sache, die man blos zu fühlen aber nie zu erkennen im Stande ist, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beschreiben zu wollen."

Unser Weg führt weiter über einige kleinere Geister hinfort, wie Engel, Ladrone und Andere, die wir besser später kurz zusammenfassen, da sie fast jeder Originalität entbehren, zu Winckelmann. Winckelmann gilt so zu sagen als der Typus derjenigen jungen Geister, die im vorigen Jahrhundert das Feuer der Begeisterung für die Überreste des klassischen Altertums angefacht haben und der mit beredten Worten zu zeigen gesucht hat, wodurch sie der Jetztzeit so unendlich überlegen waren. Sein Genosse auf diesem Gebiete der Intrepretation, der zugleich bestrebt war, die Resultate der forschenden Gelehrsamkeit auf diesem Gebiete ins Praktische zu übersetzen und dessen Namen man gewohnt ist mit dem Winckelmanns in einem Athemzuge zu nennen, ist der, mit ihm durch das Band langjähriger Freundschaft verbundene, Rafael Mengs.

Da die Ausbeute bei ihm eine sehr geringe ist, so mag es gestattet sein, ihn vor seinem berühmten Zeitgenossen kurz abzuthun. Rafael Mengs hat ein kleines Werk hinterlassen, das nicht für die Öffentlichkeit von vornherein bestimmt war, und in dem er sich über das Wesen seiner Kunst Rechenschaft giebt: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei. Zürich 1762." Trotzdem er darin ein ganzes Kapitel über die Schönheit und einen ziemlich umfangreichen Paragraphen über „die Gründe der Schönheit sichtbarer Dinge" hat, so finden wir doch nur eine kurze hierhergehörige Bemerkung über den Kreis. Er gilt ihm als die vollkommenste aller Figuren, und der Grund dieser Vollkommenheit ist seine „Übereinstimmung mit seiner Ursache und mit sich selbst"; denn er ist „nur eine Ursache, nämlich eine Erweiterung seines eigenen Mittelpunktes." Wir verlassen damit Mengs ohne seine Worte einer genaueren Prüfung zu unterziehen; denn die Ausbeute würde die Arbeit nicht lohnen. Es soll nur darauf hingewiesen werden, wie eng auch in diesem Punkte Mengs und Winckelmann mit einander verwandt sind. Bei Mengs ist der Kreis die vollkommenste Figur, bei Winckelmann ist alles schöne ellipsenförmig." — Übrigens hat Mengs auch noch sehr gründliche Studien in der Lehre von der Proportion der menschlichen Gestalt angestellt, die er Winckelmann zur Verfügung gestellt hat und die dieser im theoretischen Teil seiner Geschichte der alten Kunst verwerthet hat.

Wir kommen zu Winckelmann und haben bei ihm zunächst nötig, seine allgemeine Schönheitslehre und teilweise auch ihre Metaphysik zu berücksichtigen. Denn so sehr seine Ansicht von der Schönheit durch die Induction, auf die er als praktischer Archäologe ja stets hingewiesen wurde, bedingt ist, so wird doch erst aus seiner allgemeinen Schönheitslehre klar, welche Stellung er jedem einzelnen angewiesen wissen will. Denn Winckelmann hat trotz aller Skepsis gegen philosophische Theorien mehr System als mancher seiner Collegen vom Fach, und mag er sich in seiner „Vorläufigen Abhandlung von den Denkmalen der Kunst“ noch so geringschätzend über die philosophischen Bestimmungen des Schönen aussprechen, sie beherrschen ihn doch.

Es ist schon angedeutet, dass Winckelmann in der Metaphysik des Schönen auf einem durchaus skeptischen Standpunkte steht. Klar geht das hervor aus Kap. 4 Abschn. 2 seiner Geschichte der Kunst, wo er vom „bejahenden Begriff des Schönen“ handelt. Er schliesst sich zwar dem Satze an, „den die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforschet und bis zur Quelle des höchsten Schauen zu gelangen gesuchet“, aufgestellt haben, nämlich, dass es „in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Teile unter sich und mit dem Ganzen desselben gesetzet ist“ — aber nur um zu zeigen, dass sich damit nichts anfangen lässt, weil diese Definition gleichbedeutend mit der Vollkommenheit ist, für welche die Menschheit kein vollkommenes Gefäss sein kann. So bleibet unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden die höchsten Ideen menschlicher Schönheit geben.“ Also Induction auf breitester Grundlage. Dazu gehört aber Einstimmigkeit in den Geschmacksurteilen und deren Vorhandensein sucht er auch thatsächlich nachzuweisen. Der Weg, den er einschlägt, ist ein doppelter: Erstens sucht er darzulegen, dass die meisten gesitteten Völker in der Bevorzugung der allgemeinen Formen übereingestimmt haben, und zweitens, dass es gewisse objektiv-hässliche Formen giebt. So bemerkt er, die schräge Richtung der Augen bei Chinesen und Japanern verletze den erwarteten Parallelismus derselben mit der Horizontallinie der Augenknochen, die mit der senkrechten Nasenlinie ein Kreuz bildet, denn „wenn von zwei Linien die eine von der anderen ohne Grund abweicht, thut es

dem Auge wehe.“ So ist die gegletschte Nase des Calmücken hässlich, weil sie die Einheit der Formen unterbricht, und kein Grund vorhanden ist, dass sie nicht der Richtung der Stirn folgt, u. a. m.

Diese Ausführungen haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Gründen, die Stewart anführt, um unser Wohlgefallen an der Regelmässigkeit zu erklären. Er fordert überall die Regelmässigkeit, wo wir keinen Grund für eine Abweichung von ihr erkennen, oder auch nur ahnen; und in der Tat scheinen beide bis zu einem gewissen Grade recht zu haben, wenn man das eigentümliche Gefühl der Unsicherheit, das wir bei gestörter Symmetrie empfinden, in Betracht zieht. Die psychologische Analyse scheint ihnen Recht zu geben. Doch wird man bei dieser Argumentation vielleicht etwas stutzig werden, wenn man bei näherer Betrachtung zusieht, dass sie darauf hinaus läuft, eine Tatsache zu begründen dadurch, dass kein Grund für das Gegenteil vorhanden ist.

Induction auf breitester Grundlage — das war nach Winkelmann der Weg, um das Räthsel der Schönheit zu ergründen. Aber bei dieser methodologischen Forderung ist er zunächst stehen geblieben, seine Ausführungen bewegen sich weiter auf deductivem Wege, um dem Begriffe des Schönen doch noch einige positive Seiten abzugewinnen. Die höchste Schönheit, die er vorher mit der Vollkommenheit identificiert hatte, ist nur in Gott, und dadurch wird auch sie der ihm anhaftenden Eigenschaften der Einheit und Unteilbarkeit teilhaftig. „Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur.“

Wir sehen Winkelmann hier in enger Abhängigkeit von Plato, eine Abhängigkeit, die bei ihm auch noch an vielen anderen Punkten z. B. bei dem, was er über die Proportion sagt, hervortritt. Zugleich aber hat er hier in der Einheit und Unteilbarkeit die wesentlichen Momente des Schönen gefunden; denn „die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig.“

Weiter folgt aus der Einheit eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, „die Überzeichnung derselben, das ist deren Formen weder durch Punkte noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden, folglich eine Gestalt, die weder dieser noch jener Person eigen sei. . . . . Nach diesem Begriff soll die

Schönheit sein, wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoosse der Erde geschöpft, welches je weniger Geschmack es hat, desto gesünder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist.“

Es scheint als ob der Verfasser mit diesen Ausführungen den positiven Boden, den er vorher mit den wesentlichen Bestimmungen der Schönheit, der Einheit und Unteilbarkeit betreten hatte, wieder habe verlassen wollen und glaube darauf verzichten zu müssen, eine einheitliche Form der Schönheit in der sichtbaren Welt zu finden, aber auch an dieser Stelle bricht seine Abhängigkeit von der platonischen Ideenlehre wieder durch, und er stellt sich jetzt erst die eigentliche Aufgabe, diese reine Schönheit in der realen Aussenwelt aufzusuchen, wo ihr ja Gelegenheit gegeben „ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur.“ Hier hätte der Verfasser alle Gelegenheit den vorher angekündigten Weg der Induction zu betreten und tatsächlich macht er auch Anspruch darauf, seine Resultate auf inductivem Wege gewonnen zu haben und verwahrt sich dagegen, dass man von ihnen mathematische Genauigkeit verlange, während er doch nur aus dem Einzelnen und Wahrscheinlichen geschlossen habe. In der Darstellung selbst lässt er jedoch diese Methode nicht durchblicken, sondern begnügt sich die Ergebnisse seiner Forschung vorzulegen, wobei er nicht einmal einen starken deductiven Zug verleugnet.

Er geht aus von dem Schönheitsgefühl der griechischen Künstler und behauptet, diese hätten entsprechend den Eigenschaften, die er vorher von der reinen Schönheit aufgestellt hatte, in der schönen Jugend die Ursache der Schönheit „in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung“ gefunden. „Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern, und fortgeführt niemals einen Cirkel beschreiben, folglich einfacher aber auch mannigfaltiger als ein Cirkel, welcher, so gross und klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schliesst, oder eingeschlossen wird. Diese Mannigfaltigkeit wurde von den Griechen in Werken von aller Art gesucht und dieses Systema ihrer Einsicht zeigt sich auch in der Form ihrer Gefässe und Vasen, deren zierliche Conturen nach eben der Regel, das ist durch eine Linie gezogen ist, die durch mehr Cirkel muss gefunden werden; denn diese Werke haben alle eine elliptische Figur und hierin besteht die Schönheit derselben.“

In ganz ähnlicher Weise nur noch bestimmter äussert er sich in einem anderen kleineren Werke: Den „Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst“ Auch hier betont er die Schwierigkeit das Schöne sicher zu bestimmen, da es nicht unter Zahl und Mass fällt, sowie dass es eigentlich Sache des Gefühles sei; denn, „wenn auch das Schöne durch einen allgemeinen Begriff könnte bestimmt werden, welches man wünscht und sucht, so würde sie dem, welchem der Himmel das Gefühl versagt hat, nicht helfen.“ Er versucht es daher gerade wie in der ersten Stelle annähernd zu bestimmen mit folgenden Worten: „Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen; dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat. Die Linie, die das Schöne beschreibt, ist elliptisch, und in derselben ist das Einfache und eine beständige Veränderung: denn sie kann mit keinem Cirkel beschrieben werden und verändert in allen Punkten ihre Richtung. Dieses ist leicht gesagt und schwer zu lernen; welche Linie, mehr oder weniger elliptisch die verschiedenen Teile zur Schönheit formt, kann die Algebra nicht bestimmen; aber die Alten kannten sie und wir finden sie vom Menschen bis auf die Gefässe. So wie nichts cirkelförmiges am Menschen ist, so macht auch kein Profil eines alten Gefässes einen halben Cirkel.“

Damit ist das, was Winckelmann über das Wesen der Schönheit sagt, erschöpft. Auf die schwachen Seiten seiner Ausführungen ist in der Darstellung hingewiesen, besonders auf die mangelhafte Induction. Dass der Aufbau seines Systems nicht einwandsfrei ist, ist von allen Seiten betont. Lotze hat sogar darauf verzichtet, es darzustellen. Wenn wir trotzdem von Winckelmann nicht ohne innere Befriedigung scheiden, so ist es, weil sein ehrliches Suchen nach der Wahrheit überall zum Durchbruch kommt, auch in seinen schwachen Seiten. Er hatte unternommen, etwas unmögliches zu ergründen und zu beweisen, eine Schönheitslinie, und in dem Bewusstsein seiner Schwäche auf philosophischem Gebiet klammert er sich an jenen grossen griechischen Denker, dem er in seiner tief innerlichen Empfindung der Schönheit so ähnlich ist, an Plato und entlehnt von ihm die Äusserlichkeiten seines Systems. Wo es aber nachher darauf ankommt, Ernst zu machen mit dem empfangenen Rüstzeug, da bricht seine ehrliche Natur durch; er kann sich nicht entschliessen etwas als sicher hinzustellen, bei dem ihm selbst das mangelhafte seiner

ganzen Beweisführung klar ist. Er unterscheidet sich dadurch sehr vorteilhaft von Hogarth, mit dem er im philosophischen oder besser theoretischen Teile manche Ähnlichkeit hat, aber das unberechtigte Selbstvertrauen des Engländers fehlt ihm.

Hagedorn, der Bruder des Dichters, ist der letzte in der Reihe der Popularästhetiker des vorigen Jahrhunderts, denen er sich durch seine „Betrachtungen über die Malerei", Leipzig 1762, anschliesst. Er spielt unter ihnen dieselbe Rolle, wie sein Bruder unter den Dichtern der damaligen Zeit, die des geistvollen Eklektikers. Mit ihm teilt er auch die Eleganz seines Styles, so dass es noch heut ein Genuss ist, sein Werk zu lesen, was man von den meisten Erzeugnissen seiner Collegen nicht behaupten kann. Es steckt ein hochintelligenter Mann dahinter voll feinen künstlerischen Empfindens und scharfer Critik, Eigenschaften, die ihn befähigen, das Un- und Halbrichtige zu durchschauen und sich vor Einseitigkeiten zu hüten. Die andere Seite seines Eklekticismus ist aber, dass er auch nicht fähig ist, selbstständig etwas anderes an ihre Stelle zu setzen. Wie sollte auch der bekannte Gourmand, dessen Unterhaltungsgabe ebenso berühmt wie seine Küche war, Zeit gefunden haben, sich allzutief in diese Dinge zu versenken? Sein Buch ist eben eine Frucht seiner Mussestunden, zu dem ihm seine Stellung als Galeriedirektor und seine Erfahrungen als Kunstdilettant den Stoff gegeben haben.

Auch er tritt für die Bevorzugung der geschwungenen Linien ein: „denn sie ist die Beweglichkeit, wie die gerade und senkrechte Linie der Unbeweglichkeit und dem festen Stande der Körper eigen" und da sie ferner Umrisse jugendlicher Körper und gesunder Gliedmassen bildet, so hat man ihr auch nach dieser Bestimmung Vorzüge der Schönheit beigelegt. — Interessanter ist eine andere Begründung, die sich am Schlusse des Werkes findet, wo er von der „Wahrnehmung sanfter Umrisse in der Natur" spricht. Er behauptet da, dass die geschwungene Linie nicht ein blosser Kunstgriff der Maler sei, sondern in Haltung und Wendung der Körper, sowie in Luft- und Linienperspektive begründet sei.

Ehe wir weiter gehen, haben wir noch einige unbedeutendere Autoren kurz nachzuholen.

Ladrone, der ein Buch geschrieben hat „Über einfache und zusammengesetzte Schönheit nach Engels und Mendelsohns Grundsätzen, Mainz 1784", sucht die Resultate Hogarths mit einem associativen Standpunkte zu verbinden. Er nennt nur die Dinge

schön, die angenehme Associationen erregen, behauptet aber, dass alles, was angenehme Associationen erregt, nach der Schönheitslinie gestaltet sei, ein Gedanke, den er dann ganz in Hogarthschem Sinne ausführt. Doch ist er nicht so engherzig die Möglichkeit zu leugnen, dass auch mit anderen Linien angenehme Associationen verknüpft werden können. So betont er besonders, dass, wenn der geraden Linie der Begriff des festen, hohen, des sinnlich unermesslichen u. s. w. beigemischt ist, sie eine reiche Quelle des Vergnügens sein könne.

Die „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften," der Tummelplatz der kritischen schöngeistigen Welt des vorigen Jahrhunderts, birgt ebenfalls einige Aufsätze, die sich mit diesen Fragen beschäftigen, allerdings nur um die Möglichkeit einer positiven Lösung zu bestreiten. Im 26. Bande befindet sich eine mit E. unterzeichnete, wahrscheinlich von Engel, dem bekannten Verfasser des „Lorenz Stark" herrührende Abhandlung „Über die Schönheit des Einfachen." Er bekämpft da unter anderem den englischen Sensualismus, der die Schönheit runder, und die Hässlichkeit eckiger Formen daher rühren lässt, dass die einen vom Auge mit grösserer Leichtigkeit aufgefasst werden, und hält dem entgegen, dass sich das Vergnügen, welches die Betrachtung einer schönen Figur der Seele gewährt als ein reineres und von körperlicher Wollust unvermischtes betrachten lasse. Von dieser körperlichen Wollust, die da entstehen solle, findet sich nichts in unserem Bewusstsein; vielmehr scheint das ganze Vergnügen, welches hier genossen wird, in der erkennenden und vergleichenden Seele zu heben. Auch das kränkste und empfindlichste Auge erfährt durch sanfte Umrisse keine Erleichterung und durch eckige keinen Schmerz. —

In Band 48 derselben Bibliothek ist ein Vortrag abgedruckt, den P. Campe der Direktor der Amsterdamer Zeichenakademie gehalten hat: „Über die Schönheit der Formen." Auch er bekämpft die Ansicht als ob den Formen als solchen Schönheit eigen sei. „Alles was die sogenannte Schönheit der Formen betrifft, hängt lediglich von der Convention, Gewohnheit und Autorität ab." „Der Schöpfer der Welt hat in der Austeilung der verschiedenen Formen unter Menschen und Thieren keine bestimmte Schönheit beabsichtigt, sondern allein das, was zu ihrer Bestimmung nutzen kann.

Am Ausgange des Jahrhunderts tritt uns als Letzter ein Vertreter der Kantischen Richtung entgegen: Lazarus Bendavid. Seine beiden hier in Betracht kommenden Werke sind die „Beiträge zur Kritik des Geschmackes, Wien 1797", und der „Versuch einer Ge-

schmackslehre. Berlin 1799." Das erste Werk befasst sich ausführlicher mit der Theorie der Schönheit räumlicher Formen, das zweite giebt nur eine Kritik der Hogarth'schen Schönheitslehre.

Die Aufgabe, die sich der Verfasser in dem ersten Werke gestellt hat, kann man kurz dahin bezeichnen, eine Theorie der schönen Künste zu geben in ihrer Abhängigkeit von der Mathematik. Die schönen Künste in ihrer Abhängigkeit von der Mathematik, — das ist eine Aufgabe, die zunächst etwas absurd erscheint, die jedoch sehr bald verständlich wird, sobald man in sein eigenartiges System eintritt.

Auf zweifache Weise kann der Mensch die Formen, die die Sinne aufgefasst haben, zur Anschauung bringen: In der Mathematik und in den schönen Künsten. Was sich geometrisch construieren der algebraisch berechnen lässt, gehört der Mathematik an; was darüber hinausgeht, bei Linien höheren Grades, oder solchen, die sich nur empirisch construieren lassen, — den schönen Künsten, weil in diesem Falle die Einbildungskraft mit Freiheit wirkt, um sie empirisch zu construieren, „und von ihnen lässt sich hoffen, dass sie als schön auf die Empfindung wirken, wenn sie die Einbildungskraft dem reinen Bilde gemäss empirisch darzustellen vermag."

Auf die Figuren der Elementargeometrie kann man also das Prädikat schön nur uneigentlich anwenden, weil sie in der reinen Anschauung völlig bestimmt sind; will man es aber doch thun, so wird man sie in dem Grade schön nennen, als die Einbildungskraft bei ihrer Construction beteiligt ist.

Je komplicierter also eine Figur ist und je mehr Seiten sie hat, besonders wenn diese wie beim Kreise und der Kugel bis zur Unendlichkeit anwachsen, desto schöner ist sie, weil hier die Einbildungskraft eine gewisse Freiheit hat, wie und von welcher Seite sie sie construieren will. So ist die Kugel schöner als das regelmässige Vieleck, das Quadrat, oder das gleichseitige Dreieck, und alle schöner als die gerade Linie, die der wahre Ausdruck der Steifheit ist." Der Geometer besitzt in der algebraischen Formel nur eine symbolische Erkenntnis, „gelingt es jedoch der Einbildungskraft ein Bild zu dem Gedanken des Geometers aufzufassen und es zu seiner Zufriedenheit ausser sich zu entwerfen, so hat sie hierbei vollkommene Freiheit ausgeübt und uns etwas geliefert, was wir schön nennen können."

Das eigentliche Gebiet jedoch für die Tätigkeit der freien Einbildungskraft oder Phantasie sind die Linien dritten und höheren Grades, wozu auch die Hogarth'schen Schönheitslinien gehören. Denn hier ist der Wissenschaft überhaupt nicht möglich ihr Bild mit Genauigkeit zu entwerfen. Der Geometer muss sich mit der symbolischen Erkenntnis der algebraischen Formel begnügen und ihre Construction lässt sich nur durch Abscissen und Coordinaten bewerkstelligen.

Eine Ergänzung erfahren diese Ausführungen in dem was der Verfasser in seinem zweiten Werke, dem „Versuch einer Geschmackslehre", über die Wellenlinie sagt. Er behauptet, die Erfahrung bestätige es, dass die Wellenlinie die Linie der Schönheit sei und versucht dieses Factum von seinem Standpunkte aus zu erklären und zu rechtfertigen. Zu Grunde legt er auch hier die Thätigkeit der Phantasie. Er hatte als ihre specielle Aufgabe bezeichnet die verwickelteren für die Geometrie nicht mehr darstellbaren Gebilde zu erfassen und anschaulich zu machen. In dem Gefühle, dass diese Bestimmung denn doch etwas zu wenig sagt und nicht recht erklärt, dass wir an ganz regellosen Gebilden, für die diese Bestimmung doch auch passt, kein Gefallen finden, sucht er eine Norm für diese Compliciertheit einzuführen, die von schönen Gebilden nicht überschritten werden dürfe und er findet sie in der „Gemässheit der Form eines Gegenstandes mit der Einbildungskraft und dem Verstande." Ferner behauptet er, dass keine Form der Einbildungskraft gemäss sei, als eine solche, deren Teile formale Ähnlichkeit besitzen. Die Schönheit der nach der Wellenlinie gebildeten Gestalten stammt also daher, dass ihre Teile gerade so viel Ähnlichkeit besitzen, als nötig ist, um der Phantasie ihr Geschäft zu erleichtern, aber nicht so viel, um einander gleich zu sein und dadurch die freie Tätigkeit der Phantasie lahm zu legen.

So sehr übrigens der Verfasser für die Schönheitslinie eintritt, so ist er doch weit davon entfernt in ihr das Wesen der Schönheit zu sehen. Denn die Wellenlinie wird nur durch das Gesicht, höchstens noch durch den Tastsinn wahrgenommen und es ist daher nicht einzusehen, wodurch die Gegenstände der übrigen Sinne das Prädikat schön sollten verdienen können, wenn in ihr das Wesen der Schönheit überhaupt bestünde. Überdies aber muss das Wohlgefallen an der Wellenlinie selbst einen Grund in der menschlichen Seele haben.

Gehen wir zu einer Würdigung seiner Ansichten über, ohne allerdings seinen formalen Standpunkt dabei anzutasten, so dürfte die erste Frage sein, ob die Phantasie denn wirklich räumliche Gebilde in der von ihm bezeichneten Weise auffasst, die mit der Mathematik nahe verwandt ist, und ob ihre freie Bethätigung in dem Maasse zunimmt, als die betreffenden Gebilde der geometrischen Construction unzugänglich sind; oder ob dies nicht vielmehr zwei Dinge sind, die nichts mit einander zu thun haben. Es ist ja richtig, dass z. B. unser Wohlgefallen an der geraden Linie wegen ihrer geringen Mannigfaltigkeit nur unbedeutend ist, daraus würde aber nur resultieren, dass eine gewisse Mannigfaltigkeit nothwendig ist, um unsere Phantasie zu befriedigen, nicht aber, dass unser Wohlgefallen mit der mathematischen Complicierheit wächst. Der Kreis ist z. B. eine der Berechnung und der Construction in hohem Maasse zugängliche Figur, vielmehr als es z. B. Parabel oder Hyperbel sind; trotzdem übertrifft er sie ganz entschieden an Wohlgefälligkeit. Wo ist überhaupt der Beweis erbracht, dass der Beschauer vom ästhetischen Standpunkte aus sich die geometrischen Eigenschaften in der Phantasie vergegenwärtigt? Wer denkt, um ein Beispiel des Verfassers anzuführen, bei dem Kreise daran, dass er ein regelmässiges Vieleck von unendlicher Seitenzahl sei?

Aber abgesehen von diesen Einwänden ist die Argumentation des Verfassers doch nicht fehlerfrei. Das ästhetische Übergewicht des Kreises über alle anderen regulären Figuren leitet der Verfasser eben daraus ab, dass dieser ein Vieleck von unendlicher Seitenzahl ist, und die Phantasie durch diese Unendlichkeit der Seitenzahl mehr befriedigt wird, als durch eine geringere Anzahl z B. drei oder vier. Wenn dieser Grund richtig sein soll, so wäre der Beschauer gezwungen, den Kreis als nichts anderes zu betrachten, als ein reguläres Vieleck mit unendlicher Seitenzahl. Dies ist jedoch nur eine geometrische Fiktion, zum Zwecke gewisser Berechnungen, die sogar mit der stetigen Krümmung dieses Kreises in einem inneren Widerspruch steht. Sollte nun jemand statt dessen den Kreis betrachten als den Ort aller der Punkte, die von einem gegebenen Punkte gleichen Abstand haben, so müsste damit diese vom Verfasser behauptete Wohlgefälligkeit aufhören. Überdies ist auch das noch falsch, dass mit der Zahl der Seiten in regulären Vielecken unser Wohlgefallen wachse. Ein reguläres Sechseck ist entschieden wohlgefälliger, besonders wenn es auf einem Winkel steht, als ein reguläres Vierundsechzigeck.

Gehen wir über zu dem, was der Verfasser über die Schönheitslinie sagt. An erster Stelle ist da hervorzuheben, dass er ihre Richtigkeit nicht bewiesen, sondern als sicher und in der Erfahrung bestätigt angenommen hat. Was er thut ist nichts als diese unbewiesene Annahme zu erklären. Im allgemeinen wird man ihm hier zustimmen können, lässt sich doch das, was er sagt etwa wiedergeben mit den Worten: Einheit in einer gewissen Mannigfaltigkeit. Das Wesentliche seiner Ausführungen stimmt etwa überein mit dem Inhalt von Fechners Aufsatz über „das Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen." Den Grad der Mannigfaltigkeit hat allerdings der eine so wenig bestimmt, wie der andere.

Auch die Psychologie wird ihn billigen; sagt er doch in seiner Weise dasselbe, wie sie, die das Wohlgefallen an Regelmässigkeit, Symmetrie etc. daraus erklärt, dass durch die einmalige Aufnahme einer Wahrnehmung eine Disposition für sie oder ähnliche geschaffen wird, und dass bei ihrer Wiederkehr, besonders, wenn sie im erwarteten Momente eintritt, die Wiederaufnahme ungehemmter von Statten geht und dadurch Lust erzeugt wird.

Wir nehmen mit Bendavid, in dessen System wir positive und interessante Seiten kennen gelernt haben, Abschied von diesem Gebiet. Er steht nicht nur am Ende des vergangenen Jahrhunderts, das ja die Grenze für unser Gebiet bilden sollte, sondern ist tatsächlich der letzte, der in der alten Tradition diese Fragen behandelt hat. Um ihn her wurde durch Kant, Schiller und andere die Ästhetik umgeschaffen.

Das spekulative Interesse der Deutschen wurde wach, und lange Zeit verging, ehe man sich wieder den Einzeldingen, aus denen unser Gefallen resultiert, zuwandte; und wenn in der Zwischenzeit der eine oder andere, wie Hegel oder Oerstedt diese Fragen streifte, so geschah das in anderer Absicht. Die Wege die das vergangene Jahrhundert gewandelt, wurden erst wieder von Zeising und seinen Zeitgenossen betreten.

Gegenwart und Litteraturangaben.

Jede geschichtliche Darstellung der Theorie der Schönheit räumlicher Formen, die die Gegenwart auch nur streift, hat vor zwei Namen halt zu machen, vor denen Zeisings und Fechners. Zeising ist es gewesen, der die Frage zuerst in geordnete wissenschaftliche Bahnen geleitet und den Grund gelegt hat für Fechners weitere Untersuchungen, die den Höhepunkt auf diesem Gebiete bilden. Seine Hauptschriften, deren hier nur kurz gedacht werden kann, sind seine „Neue Lehre von der Proportion des menschlichen Körpers, Leipzig 1844" und das Normalverhältnis der chemischen und morphologischen Proportionen, Leipzig 1846."

Sein Interesse ist fast nur dem goldenen Schnitt zugewandt und seinem mannigfachen Vorkommen in der Kunst und Natur. Veraltet sind seine theoretischen Auseinandersetzungen, mit denen er im Geiste der Hegelschen Schule den goldenen Schnitt zu empfehlen suchte, dagegen begegnen seine Messungen, die er mit unendlichem Fleisse an Tausenden von Gegenständen der Kunst und Natur vorgenommen hat, auch noch heute einem weitgehenden Interesse. Leider haften diesen Messungen zwei grosse Fehler an. Einmal der, dass er es mit Abweichungen von dem irrationalen Verhältnis des goldenen Schnittes nicht sehr genau nahm, sogar 2 : 3 als solchen gelten liess und es in Verdoppelungen, Verdreifachungen, Halbirungen u. s. w. wiederfand und zweitens der, dass es ihm nicht gelungen ist die Angriffspunkte, von denen die Messungen aus vorzunehmen seien, mit Sicherheit zu bestimmen. Natürlich wird dadurch das Zutrauen, das man in seine Resultate gesagt hat, sehr bald erschüttert und es ist seinem grossen Nachfolger Fechner nicht schwer geworden, gerade an dieser Stelle eine Bresche in sein System zu legen.*

* Archiv für zeichnende Künste 1865, S. 100.

Bei diesem negativen Erkenntnis blieb Fechner jedoch nicht stehen; es galt jetzt die Gültigkeit oder Ungültigkeit der Zeisingschen Ergebnisse an den allereinfachsten Figuren nachzuweisen. Die Ergebnisse dieser Arbeiten sind einige Jahre später in den Schriften „Zur experimentalen Ästhetik Leipzig 1871“ und „Vorschule der Ästhetik Leipzig 1876“ niedergelegt.

Einer Darstellung der Resultate seiner Forschung mag ein kurzer Überblick über seine Methode vorhergehen, durch die er zum Vater der experimentalen Ästhetik geworden ist. Der erste Punkt betrifft seine Beschränkung auf die allereinfachsten Formen; mit Messungen an Rechtecken und Kreuzen befassen sich seine in den oben genannten Schriften veröffentlichten Untersuchungen. Dazu kommen einige aus seinem Nachlasse in „Wundts philosophischen Studien“, Bd. IX, Heft 1, durch Lightner Witmer in einer „Abhandlung zur experimentalen Ästhetik einfacher räumlicher Formverhältnisse“ veröffentlichten Untersuchungen an Ellipsen, deren längere und kürzere Axe in einem bestimmten Verhältnis stehen, und sogenannte J-Versuche, bei denen es darauf ankam, die wohlgefälligste Lage eines Punktes über einer senkrechten Linie zu ermitteln. Für die Erlangung seiner Resultate bediente sich Fechner dreier Methoden, der Methode der Wahl, der Methode der Herstellung und der Methode der Verwendung. Bei der Methode der Wahl liess er durch eine Anzahl Personen aus einer Reihe von gleichartigen Figuren, die nach einem bestimmten Prinzip sich durch kleine Änderungen abstuften, die wohlgefälligste wählen, wobei er darauf Wert legte, associative Beimischungen bei diesen Werturteilen möglichst zu vermeiden. Von den Resultaten beanspruchte er Geltung für die Gesellschaftsklasse, denen die Versuchspersonen angehörten, ohne jedoch eine strenge Auswahl dabei zu treffen. Er rechnete darauf, dass die aus einer grösseren oder geringeren ästhetischen Feinfühligkeit herstammenden Unterschiede sich ebenso compensieren würden, wie bei Urteilen von Künstlern und Kunstverständigen, die aus einem anderen Grunde wieder, in Folge eines voreingenommenen Standpunktes ebenso weit auseinander gehen dürften. Dasjenige Verhältnis, das von den Gebildeten am meisten bevorzugt wurde, galt ihm dann als das ästhetisch vollkommenste.

Bei der Methode der Herstellung liess er das wohlgefälligste Verhältnis durch die Versuchspersonen selbst darstellen, z. B. bei den Versuchen mit dem Kreuze durch Verschiebung des Querbalkens, selbstständige Bestimmung der Länge des Querbalkens u. a. m.

Bei der Methode der Verwendung suchte er durch Messungen an Gegenständen, deren äussere Form möglichst unabhängig von ihrer Verwendung ist, zu Resultaten zu gelangen. So untersuchte er Briefcouverts, Postkarten, Visitenkarten, Buchseiten u. a. m. auf das Verhältnis ihrer Seiten zu einander; ebenso Altar-, Grab- und Schmuckkreuze auf das Längenverhältnis zwischen Langholz und Querholz und das Verhältnis, in welches das Langholz durch das Querholz geteilt wird, und ellipsenartige Verzierungen auf Gratulationskarten und dergleichen nach dem Verhältnisse der längeren und kürzeren Axe.

Die Resultate seiner Forschung sind im Allgemeinen bekannt. Im Vergleiche zu den Zeisingschen Resultaten ist das Vertrauen zu der Zauberformel des goldenen Schnittes bedenklich erschüttert worden. Eine direkte Stärkung hat es nur erfahren durch die Versuche mit den Rechtecken, während schon die Ellipsenversuche bedeutende Abweichungen zeigen. Wenn nun trotzdem die Fechner'schen Arbeiten auf diesem Gebiete als hervorragende Leistungen begrüsst wurden und sich bis jetzt durch etwa 20 Jahre in diesem Ansehen behauptet haben, so muss man ihren Wert anderswo suchen. Man wird ihn vor allem finden in der Ausbildung einer Methode, zu der der grosse Psychophysiker vor anderen berufen war und die bis jetzt unangetastet dasteht, und ferner in seinem kritischen Blick, für den es keinen voreingenommenen Standpunkt gab und kein Deuteln der Ergebnisse nach irgend einer Seite. Gerade durch diese letzten Eigenschaften war er befähigt zu zeigen, welche kolossalen Schwierigkeiten auf diesem Gebiete noch zu überwinden sind und wie falsch es ist gerade dieses Gebiet von einigen kritisch nicht genügend festgestellten Gesichtspunkten beherrschen zu wollen; wer selbst einmal auf diesem oder einem ähnlichen Gebiet gearbeitet hat, wird die sich in den Weg stellenden Schwierigkeiten zu würdigen wissen; dass er gezeigt hat, was alles noch zu thun übrig bleibt, bedeutet fast mehr, als was er an positiven Resultaten geschaffen hat.

Hat Fechner auf diesem Gebiete schon viel Kritik geübt, so kann man vielleicht noch darüber hinausgehend versuchen, prinzipielle Einwände zu machen. Sehen wir zunächst ab von der Frage, ob die Bevorzugung des goldenen Schnittes und ähnlicher Verhältnisse überhaupt in das Gebiet der reinen Formästhetik gehöre, oder ob diese Bevorzugung ihren Grund vielmehr darin habe, dass diese Verhältnisse an Objekten vorkommen, die aus anderen Gründen ästhetisch wohlgefällig sind. Diese Frage würde auf prinzipielle Erörterungen über das Wesen des Schönen und der

ästhetischen Objekte führen, auf die einzugehen Fechner geflissentlich und aus seiner ganzen Anschauung heraus vermieden hat. Ein anderer Punkt interessiert uns hier; es ist der eigentümliche Mangel unserer ästhetischen Urteilskraft, das Schöne in jedem Falle als solches zu erkennen, der sich kund giebt in dem Fehlen an Übereinstimmung in den Urteilen auch über so einfache Gegenstände, wie sie die experimentelle Ästhetik behandelt. Man kann dieses Auseinandergehen nicht als ein Irren der Minorität betrachten; Menschen die irren, können belehrt werden, aber es giebt keinen Weg jemand darüber zu belehren, dass ihm etwas, was ihm nicht gefällt, doch gefalle. Wir können auf logischem Gebiete sagen: ein Urteil ist wahr oder falsch, wohl auch auf sittlichem Gebiete, eine Handlung ist gut oder schlecht, schwerlich aber auf ästhetischem Gebiet, ein Ding ist schön oder hässlich, oder besser „Jedes Ding muss entweder schön oder hässlich sein.“ Wenigstens scheinen die Vertreter der experimentalen Ästhetik eine solche Bestimmtheit von ihren Urteilen nicht zu beanspruchen. Kant dachte anders darüber Auf dem Gebiete des Erkennens erheben wir den Anspruch, dass ein Urteil oder eine Schlussfolge, welche von einem mit Notwendigkeit als richtig anerkannt wird, auch für die übrigen bindend sei und finden es in der Erfahrung bestätigt. Auf ästhetischem Gebiet dagegen herrscht einfach die Majorität, und man kann wohl hoffen, dass diese Majorität immer wachsen wird, aber man hat keine Garantie, dass es nicht stets eine Minorität geben wird; es geht das eben daraus hervor, dass diese ästhetischen Urteile nie mit dem Anspruch auf Notwendigkeit gefällt werden. Ebenso gut wie man annimmt, dass die Majorität stetig wachsen wird, kann man dies auch von der Minorität annehmen, bis sie dereinst zur Majorität wird. Auf jedem anderen wissenschaftlichen Forschungsgebiete beansprucht man Allgemeingültigkeit für die Ergebnisse, und wenn die experimentelle Ästhetik darauf verzichtet, so ist das ein bedenklicher Schritt, der das Aufstellen fester Resultate eigentlich illusorisch macht.

Ein zweiter Punkt, der hier erwähnt werden soll, hängt mit dem ersten eng zusammen, ja ist streng genommen nur eine Folge des ersten. Seine gesonderte Behandlung an dieser Stelle verdient er aber vor allem als eine schlagende Illustration zu der oben ausgesprochenen Behauptung von der geringen Zuverlässigkeit ästhetischer Werthe, die durch eine Majorität festgestellt sind und dann, weil es einen Fingerzeig abgeben kann, wie man die experimentelle, im Grunde ihres Herzens stets formale Ästhetik mit ihren eigenen Waffen durch

das Experiment schlagen kann. Gemeint ist hier die Mode, die sich nicht nur auf Gebieten betätigt, die dem Experiment unzugänglich sind, sondern auch geradezu an sehr einfachen Gebilden. Als Beispiel mag hier das Briefcouvert gelten, von dem z. Z. drei ästhetisch sehr verschieden bewerthete Formen im Gebrauch sind. I. Die alte, jetzt veraltete Form, die ziemlich schmal ist, so dass man den Brief dreifach gebrochen ins Couvert stecken muss. Ihr Publikum rekrutiert sich aus den Kreisen der Landbevölkerungen, Dienstmädchen und ähnlichen Leuten; demgemäss ist auch der Eindruck, den sie bei jedem ästhetisch feinfühlenden Menschen hervorruft, der des unmodernen, geschmacklosen, vulgären. Die zweite Form gestattet den Brief nur einmal gebrochen ins Couvert zu schieben, variiert aber dabei doch in der Höhe und bietet so in ihrem ästhetischen Eindruck einige Abweichungen. Im allgemeinen wird man diese Form als die indifferenteste bezeichnen; sie ist wohl anständig, aber reserviert und sucht, wie der feine Mann in keiner Weise aufzufallen. Den Gegensatz zu ihr bildet die dritte Form, die man das Gigerl unter den Couverts nennen dürfte. Wir finden bei ihr, ähnlich wie in der Kleidermode, ein Zurückgehen auf ältere Formen, die unverändert, oder mit geringen Variationen wieder aufgenommen, nie verfehlen gerade dadurch, dass sie bis vor kurzem unmodern waren — man weiss welche Wucht dieses Wort in gewissen Kreisen besitzt — und jetzt mit einer gewissen Absichtlichkeit wieder auftauchen, einen vornehmen aparten Eindruck zu machen. Alles dies trifft bei der dritten Form des Couverts zu; es ist so schmal, dass man den Briefbogen in der Länge gebrochen ihm anvertrauen muss und zeigt deutlich ein Zurückgehen auf die älteste Form, ja noch ein Hinausgehen darüber. Ein mir vorliegendes Exemplar bietet bei einer Höhe von 58 mm und einer Breite von 145 mm das genaue Verhältnis 2 : 5 dar, ein Verhältnis, das bei den Fechnerschen Rechteckversuchen nur mit 1,68 der abgegebenen Stimmen bevorzugt worden und dementsprechend mit der bei weitem grössten Stimmenzahl verworfen worden ist.

Dieses eine Beispiel mag genügen, trotzdem man wahrlich nicht in Verlegenheit käme, sollte man mehrere anführen. Seinen Wert hat es darin, dass es klar vor Augen führt, wie wenig man auch in der Ästhetik auf Prinzipien verzichten kann, die mit Anspruch auf Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit auftreten, ferner aber, dass auch in der Ästhetik die aura popularis nicht beständiger weht als

anderswo. Wenn aber auch hier das Volk die Altäre umstürzt, vor denen es noch gestern geräuchert hatte, so ist das für die experimentelle Ästhetik ein Dilemma, aus dem sie nicht herauskann, sofern sie eine philosophische, wissenschaftliche Disciplin bleiben und nicht zu einer Aufzählung von Moden entarten will, innerhalb deren sie allerdings vermittelst ihrer Methode recht genau procentualiter den Grad der Bevorzugung jeder einzelnen Form feststellen kann. Der einzige Ausweg dürfte die Annahme sein, dass die früheren Moden erst ein Suchen nach der jedesmaligen Schönheitsform seien, die unser Schönheitssinn bereits gefunden hat. Mit anderen Worten, dass unsere jetzigen Bevorzugungen mehr Wert besitzen, als die früheren Zeiten, denen ihre Ansicht doch auch recht plausibel vorkam. Diese beschauliche Freude daran, „dass wir es nun so herrlich weit gebracht“ und die sichere Überzeugung, dass man nie nötig haben werde, etwas von seiner Ansicht preiszugeben, herrscht zwar in vielen auch wissenschaftlichen Kreisen; bei einem Philosophen setzt sie aber eine unerlaubte Naivität voraus.

Solche Überlegungen, mehr oder weniger ausgesprochen mögen es gewesen sein, die die Bewegung der experimentellen Ästhetik allmählig zum Stocken gebracht haben, bis in letzter Zeit ein Umschlag ins Gegenteil stattzufinden scheint. Man sucht nämlich ebenfalls am Experiment zu zeigen, dass eine Form nur dadurch bewertet wird, dass sie etwas ausdrückt und dass der Zusammenhang in dem sie steht ihre Bewertung wesentlich verändern kann und dass ihre ästhetische Bevorzugung abhängig ist von dem was sie ausdrückt, und wunderbarer Weise sind gerade die Fechner'schen Untersuchungen eine treffende Illustration dazu und bieten in dem Lichte dieser Auffassung neue und interessante Seiten. Das Rätselhafte einer Vorliebe für mässig gestreckte Rechtecke, wie sie die Fechnerschen goldenen Schnittrechtecke sind, verliert sich wenn man sie vom Standpunkte des Einfühlens der neueren Ästhetik betrachtet. Es ist klar, dass wir eine bestimmte Ausdehnung nach der Breite oder Höhe von einer Figur fordern müssen, soll sie nicht charakterlos erscheinen und da ist der goldene Schnitt eben ein ungefähres Mass, welches genügt um nach der einen oder anderen Seite den Ausschlag zu geben. Vorzüglich stimmt hierzu, dass wir es stets nur mit einer ungefähren Übereinstimmung zu thun haben entsprechend den verschiedenen Charakteren, die gewählt haben, und der unvermeidlichen Fehlergrenze bei Abmessungen nach dem Gedächtnis, während gerade das der schwächste Punkt der Fechnerschen Theorie war.

Freilich sind solche Betrachtungen schon Associationen, die Fechner ja gerade ausgeschlossen wissen wollte, aber erstens hat Fechner an andere, besonders an Zweckmässigkeitsassociationen gedacht und dann — lassen sich Associationen bei der Betrachtung eines räumlichen Gebildes überhaupt ausschliessen? Das ist eine Frage, die die moderne Ästhetik mit ihrem Prinzip des Einfühlens entschieden vereint und ihr gehört die Zukunft nachdem die alten Richtungen durch ehrliche rücksichtslose Kritik sich selbst vernichtet haben.

Zum Schluss noch ein Wort, über die Werke, die dieses Gebiet ebenfalls historisch behandelt haben und über die Ziele, die sich die vorliegende Arbeit im Gegensatz zu ihnen gesteckt hat. Die beiden vor allem in Betracht kommenden Werke sind Zimmermanns „Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Wien 1858“ und die Einleitung zu Zeisings „Lehre von der Proportion des menschlichen Körpers, 1854.“ Man muss dem Zimmermann'schen Werke vor allem ein tüchtiges Quellenstudium nachrühmen; was er berichtet ist genau, dagegen wird man sich mit seinen Zielen nicht überall einverstanden erklären können. Des Buch trägt, was der Verfasser selbst in der Vorrede betont einen polemischen Charakter und kehrt überall seinen eigenen Standpunkt hervor. Dies kommt vor allem in der Kritik der dargestellten Systeme zum Ausdruck, die eine ungebürliche Breite einnimmt und für jemand, der in den Principienfragen vom Verfasser abweicht, überflüssig und ungeniesbar ist. Ausserdem hat das Buch sich weitere Ziele gesteckt und daher verschiedenes, was zu diesem Gebiet gehört, gar nicht oder ungenügend behandelt.

Ähnlich verhält es sich mit Zeisings Darstellung, nur ist sie viel skizzenhafter und von einem sehr engen Standpunkt aus geschrieben. Die Aufmerksamkeit des Verfassers war weniger der Frage nach der Wohlgefälligkeit einfacher Formen zugewandt, als den praktischen Werken und Anleitungen, die die Erfahrungen eines Meisters auf seinem Gebiete didactisch den Schülern überliefern sollten. So haben die Proportionslehren verschiedener italienischer Renaissancekünstler, ferner Dürers Proportionslehre und eine ganze Anzahl von „Anleitungen“ späterer eine eingehende Behandlung erfahren, Werke, die für die Ästhetik wertlos sind, da in ihnen nur praktische Anleitungen ohne theoretische Grundlage gegeben werden.

Neben diesen Werken müssen noch erwähnt werden „Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868“, „Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik, Berlin 1872“, „Heinrich von Stein,

Die Entstehung der neuen Ästhetik 1886“ und Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff—Baumgarten bis Kant — Schiller, Würzburg 1892.“ Es kann überraschen, dass diese Werke hier an zweiter Stelle genannt werden, wo doch zum Teil wenigstens die Namen ihrer Autoren zu den ersten auf ihrem Gebiete zählen. Es ist das jedoch einzig in ihrer Stellung zum vorliegenden Gebiete begründet, denn sie alle sind Werke, die die grossen beherrschenden Gesichtspunkte in der Ästhetik wieder zugeben und ihren inneren Zusammenhang nachzuweisen bestrebt sind. Das Werk von Sommer thut dies sogar in ganz specieller Beziehung zur Psychologie der damaligen Zeit, die auf unser Gebiet nur von geringem Einfluss war. Erwähnt er doch von den hier einschlägigen Werken nur „Sulzers Theorie der schönen Künste.“ Daher kommt es denn, dass sie diesem kleinen Gebiete nur eine geringe Aufmerksamkeit schenken und sich auf eine genaue Darstellung überhaupt nicht einlassen. Lotzes „Geschichte der Ästhetik in Deutschland behandelt übrigens die Engländer gar nicht und auch bei den Deutschen setzt sein volles Interesse erst mit der unserem Gebiete folgenden Zeit ein, mit Kant und Schiller. Auch für die allgemeine Charakteristik der hier behandelten Autoren kommen sie nicht in Betracht, weil es auf dem vorliegenden Gebiet nicht darauf ankommt ihre absolute Stellung zu einander innerhalb der Ästhetik nachzuweisen; sonst hätte hier an erster Stelle Heinrich von Steins Werk die Grundlage bilden müssen. — Was von den hier erwähnten Werken gesagt ist, scheint auch auf Zimmermanns Geschichte der Ästhetik zu passen; denn auch sie beansprucht eine Darstellung der grossen Gesichtspunkte zu sein. Da sie aber gleichsam als eine Streitschrift geschrieben ist mit der Bestimmung den formalen Standpunkt ihres Verfassers in der Ästhetik durch historische Nachweise zu stützen, so kommt es, dass gerade die Theorie der Schönheit räumlicher Formen durch die ihn beherrschenden Gesichtspunkte besonders berücksichtigt wird.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit fällt also mit den in den genannten Werken behandelten Gebieten nicht zusammen, wenngleich viele Berührungspunkte vorhanden sind. Sie hat den Stoff von ihrem Standpunkt aus zu gestalten und überall auf die Quellen zurück zugehen. Im Besonderen soll ihre Aufgabe darin bestehen wichtige Lücken auszufüllen, ohne jedoch eine Vollständigkeit zu erstreben, die stets nur eine relative sein kann und die bei den sehr zahlreichen und oft recht unbedeutenden Erzeugnissen auf diesem Gebiete eine

Orientierung nur erschweren würde. In der Darstellung ist strenge Objectivität angestrebt und nur immanente Kritik geübt werden.

Ein Punkt muss hier noch ausdrücklich betont werden; es ist die mangelnde historische Entwicklung der hier behandelten Kunstlehren. Nur in wenigen Fällen greifen die Verfasser auf ihre Vorgänger zurück; das ganze Gebiet war ihnen zu nebensächlich, als dass sie auch in diesem Punkte zu ihnen Stellung nehmen sollten, mochten sie auch sonst noch so sehr auf den Schultern der Vergangenheit stehen. Daher muss auch die Darstellung darauf verzichten einen Entwicklungsgang zu geben, wo man im Stoffe vergeblich nach ihm suchen würde. Die scheinbar lose Aneinanderreihung der verschiedenen Ansichten und Theorien ist daher nicht der Darstellung zur Last zu legen, sondern ist im Stoffe begründet. In welcher Weise im übrigen jeder Autor von seinen Vorgängern abhängt und welche Stelle er in der ganzen Reihe einnimmt, konnte hier erst recht nicht erörtert werden, da sonst diese auf ein fast begrenztes Gebiet beschränkte Arbeit zu einer Entwicklungsgeschichte der Ästhetik überhaupt auswachsen würde.

Lebenslauf.

Der Verfasser dieser Arbeit, **Hermann Gustav Jacob Handke**, evangelischer Confession, Sohn des früheren Rittergutsbesitzers, jetzigen Rentiers Gustav Handke in Freienwalde a. Oder, wurde am 19. September 1865 zu Wierzchoslawice, Kreis Inowraclaw, geboren. Den ersten Unterricht erhielt er im elterlichen Hause und besuchte dann das Gymnasium in Inowraclaw, das Friedrich Wilhelms-Gymnasium in Berlin und das Gymnasium zu Freienwalde a. Oder, bis er es Michaelis 1886 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Er studierte alsdann mit einjähriger Unterbrechung, während deren er in Dresden seiner Dienstpflicht mit der Waffe bei dem Schützen-Füsilier-Regiment Prinz Georg No. 108 genügte, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Berlin und München.

Während dieser Zeit besuchte er die Vorlesungen der Herren: Carriere, Curtius, Deussen, Dilthey, Ermann, Frey, Gizycki, Güttler, von Hertling, Lipps, Muncker, Riehl, Schmidtkunz, von Stein, Stumpf, Wagener, Zeller.

Allen diesen Herren, seinen hochverehrten Lehrern, spricht der Verfasser seinen ehrerbietigsten Dank aus, besonders aber Herrn Professor Stumpf für die Anregung zu dieser Arbeit und Herrn Professor Lipps für die mannigfache Förderung, die er ihm im weiteren Verlaufe derselben hat angedeihen lassen.